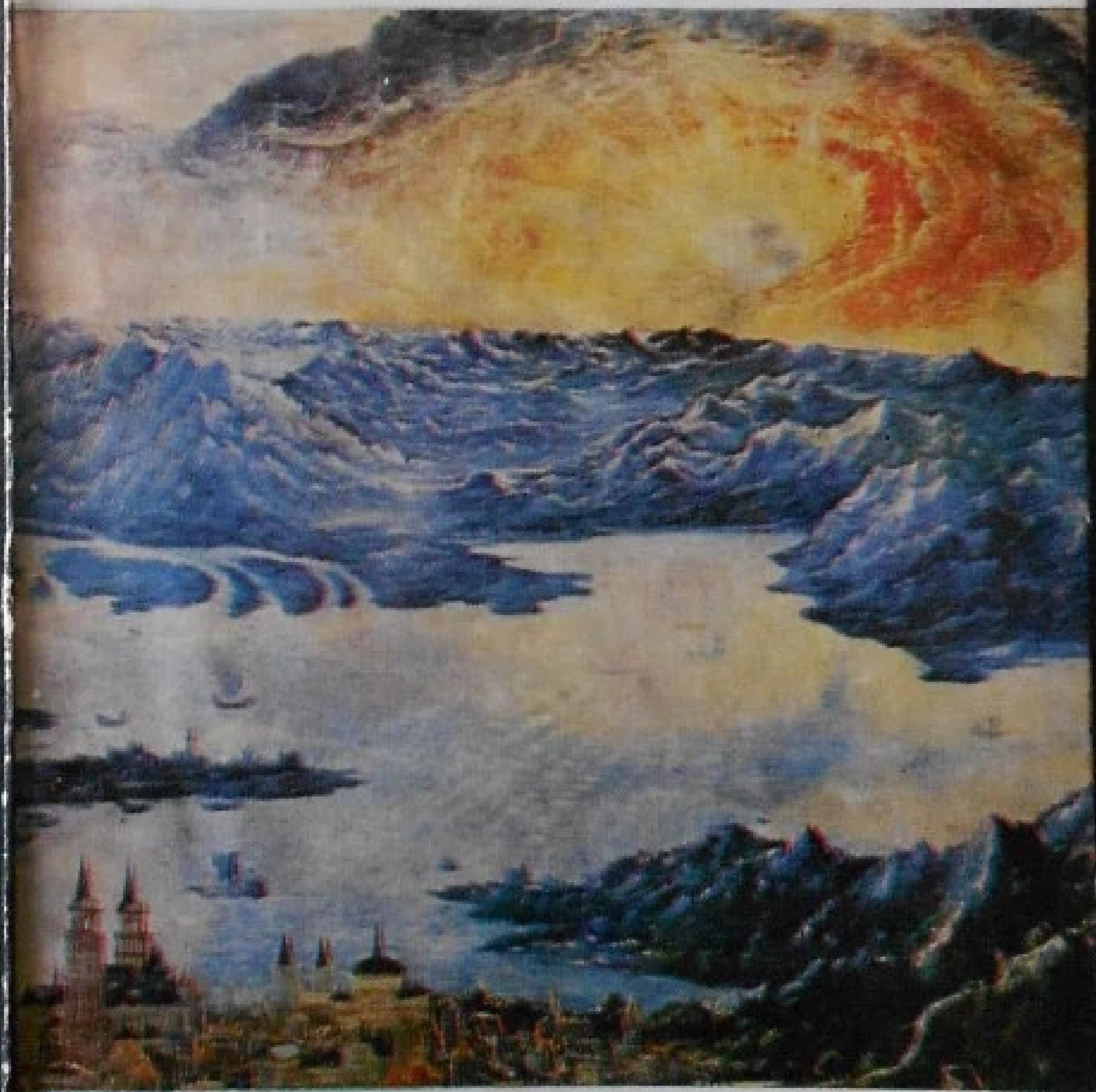
Marcel Brion

homo pictor



Editura Meridiane

Biblioteca de artă

224

Biografii. Memorii. Eseuri

homo pictor

Lucrarea de față nu are pretenția să ofere cititorului o istorie generală a picturii, unde să fie analizate toate curentele, toate tendințele, toți artiștii... Noi ne-am propus să schițăm în linii mari, dar păstrînd detaliile importante și necesare, ceea ce s-ar putea numi mai degrabă *o istorie a pictorului*, adică o investigare a raporturilor care s-au stabilit de-a lungul istoriei — din Paleolitic și pînă la formele contemporane cele mai noi — între artistul creator, obiectul creației și omul căruia îi e destinată această creație.

— MARCEL BRION

Lei 12

Marcel Brion
L'œil, l'esprit et la main du peintre

(c) Librairie Plon, Paris, 1966

Marcel Brion

homo pictor

Traducere de
MARIA VODĂ CĂPUȘAN și VICTOR FELEA
Prefață de
DUMITRU MATEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977



Pe copertă:
ALTDORFER
Bătălia lui Alexandru
(detaliu)

O ISTORIE POSIBILĂ A PICTORULUI

Personalitate de înalt prestigiu a culturii franceze, Marcel Brion s-a impus în cîmpul analizelor contemporane consacrate faptului de artă printr-o unanim recunoscută vocație sintetică. Studiile dedicate marilor artiști ai Renașterii — Giotto, Botticelli și Michelangelo — ca și cele dedicate perioadei romantice — lui Goethe, Mozart și Rembrandt — pot fi considerate ca momente ale unui impresionant demers sintetic în direcția clarificării modurilor în care istoria artei, ca istorie a diferitelor tipuri de experiență și de sensibilitate estetică, și-a construit raporturile cu lumea idealurilor umane. Elaborările de mai largă cuprindere, avînd ca obiect studiul unor modalități picturale particulare — Arta abstractă, Arta fantastică, Pictura romantică *— adaugă noi instrumente și dau o extindere neobișnuită acestui foarte important obiectiv teoretic. Volumul de față — intitulat în original* L'oeil, l'esprit et la main du peintre *— se înscrie în această serie de lucrări ca un cadru predilect de finalizare :* o istorie a pictorului, *sau cum îl denumește Brion :* homo pictor.

„Lucrarea de față — se menționează în Introducere *— nu are pretenția să ofere cititorului o istorie generală a picturii, unde să fie analizate toate curentele, toate tendințele, toți artiștii. Noi ne-am propus, ceva mai mult, să schițăm în linii mari, dar păstrînd detaliile importante și necesare, ceea ce s-ar putea numi mai degrabă o istorie a picto-*

rului, adică o investigare a raporturilor care s-au stabilit de-a lungul istoriei — din Paleolitic și pînă la formele contemporane cele mai noi — între artistul creator, obiectul creației și omul căruia îi e destinată această creație".

Istoria pictorului e concepută, prin urmare, ca fiind și mai mult și altceva decît istoria pictorilor, a operelor și tendințelor artistice. Marcel Brion evită s-o considere, așadar, în ipostaza ei factologică, pur descriptivă, sub titlu de inventar. Punîndu-și întrebarea : de ce și cum pictează pictorul, el țintește mai sus, vizează altceva : istoria pictorului ca istorie structurantă a sensibilității estetice. Din acest mod de a o concepe, decurg cîteva foarte importante determinări. Mai întîi că istoria pictorului nu poate avea o poziție singuratică în istoria conștiinței și în complexul activităților umane fundamentale. „Pictorul, notează Marcel Brion, se află la răscrucea tuturor marilor curente ale simțirii și gîndirii ce frămîntă societatea", el „exprimă întotdeauna sufletul și spiritul timpului său". Pictorul interpretează aspirațiile colective ale societății „sau ceea ce s-ar putea numi un mediu de civilizație care vrea să-și contemple în opera de artă, mișcările sensibilității și inteligenței". Opera sa — ca și opera de artă în general — trebuie abordată și înțeleasă „ca factor capital al istoriei civilizațiilor, ca oglindă fidelă a modului în care omul reprezintă un anumit moment al ființei și devenirii sale". În istoria pictorului sălășluiește istoria „omului total" : stadiile de evoluție pe care le-au atins sistemele de acțiune asupra naturii, relieful structurilor sociale și de clasă, datele conștiinței politice și științifice, filosofice și estetice, modurile particulare, istoricește determinate, de raportare a omului la sine și la univers. „Reprezentarea formelor — conchide Brion — n-ar fi decît un amuzament zadarnic dacă, prin înseși aceste forme, ea n-ar vorbi direct sufletelor și n-ar trăda, într-un limbaj pictural de o extremă varietate, dorințele și neliniștile omului. . ."

Iată, prezentată foarte succint, poziția de principiu pe care Marcel Brion o adoptă în fața deli-

catei sale misiuni. Rămîne să vedem în ce fel și cu ce rezultate a implicat-o.

Opera lui Marcel Brion — avem în vedere lucrările de analiză a fenomenului pictural — prezintă o importantă particularitate, și anume că ea poartă amprenta viziunii sale de scriitor, a unui scriitor care cultivă, sub imperativul primatului imaginației, maniera vizionară de abordare a realului. Romanele : La folie Céladon și La chanson de l'oiseau étrangère au ca suport — așa cum s-a mai observat — elanurile imaginației și ale sentimentului, o stare de spirit în raza căreia visul și realitatea își împrumută reciproc atributele. O ascuțită sensibilitate metafizică de tip romantic [1] — vom adăuga — leagă, într-adevăr, opera de scriitor a lui Marcel Brion de opera sa de analist și de reputat comentator al faptului de artă. Această stare de lucruri dezvoltă consecințe importante în ordinea lucrărilor la care ne-am referit, dar cu deosebire în ordinea lucrării pe care o prefațăm.

Proiectînd istoria lui homo pictor și urmărind, în consecință, fenomenul pictural „din Paleolitic și pînă la formele contemporane cele mai noi", Marcel Brion caută și desprinde, prin excelență, expresia picturală care, dincolo de aparența carnală a obiectului, vizează miraculosul, cîmpul forțelor ascunse ale lumii, caută și pune în lumină actul de plăsmuire ce glorifică și explorează realitatea interioară, viața și mișcarea sentimentelor, tot ceea ce este raportare vitală și atestă expansiunea subiectivității, primatul imaginației asupra intelectului. În istoria pictorului, așa cum o concepe Marcel Brion, intră cu deosebire „artiștii vizionari", adică toți cei care, „ignorînd limitele obiective ale lucrurilor, le impregnează cu subiectivitate", artiști care au „instinctul primordial al naturii", începînd cu

---

[1] „Romantismul nu este o perioadă a istoriei (a artei, a poeziei, a muzicii sau a filosofiei), ci o anumită stare sufletească, manifestată în opera de artă ai cărei creatori pot fi situați mult înainte de începutul secolului al XIX-lea, continuînd să se manifeste din plin în ultima treime a acestuia" (Vezi *Pictura romantică*, București, Ed. Meridiane, 1972, *Cuvînt înainte*).

actul de transfer magic caracteristic epocii primitive și sfîrșind cu expresia picturală contemporană de tip fantastic sau abstract. Toate marile sisteme de imagini picturale sînt anchetate din acest unic punct de vedere. Mai mult încă, Marcel Brion subliniază cu deosebită insistență perspectiva și motivele din unghiul cărora romantismul (cu înțeles de perioadă distinctă a istoriei artei) s-a raportat la istoria picturii, modul în care sensibilitatea romantică, în general, s-a proiectat în spațiul diferitelor arii de cultură și de civilizație. Cultul sensibilității extrem-orientale, descoperirea Evului Mediu ca una din civilizațiile „cu un sentiment adînc al sacrului" și ca model de „inspirație artistică vizionară", integrarea în sistemul poeticilor romantice a postulatelor elaborate de filosofii germani ai naturii au constituit — după cum se știe — principalele linii de forță în jurul cărora s-au cristalizat estetica și filosofia picturii romantice europene. Cititorul va putea lesne observa că lucrarea în discuție reface, aproape pas cu pas, mișcările stării de spirit romantice, toate centrele de interes estetic și filosofic care au intrat în formula ei. Urmărind cu atenție acest excurs istoric, ne putem da seama cu suficientă claritate că istoria pictorului este asimilată cu istoria stării de spirit romantice, că Marcel Brion decupează din istoria picturii — pentru a o recomanda ca pe o istorie a pictorului — un mod particular de expresie picturală.

În ce măsură opțiunea reputatului om de cultură francez acuză o reducție, un act generalizator mult prea tranșant, vom vedea ceva mai încolo. Deocamdată, întrebarea e alta : în ce constă originalitatea demersului său ? În primul rînd și mai ales în faptul că, propunînd o istorie posibilă a pictorului, Marcel Brion îi conferă — făcînd abstracție de originea și istoria conceptelor — o expresie categorială original definită. Marcel Brion nu este numai un strălucit „comentator" și „popularizator" al fenomenului pictural, mai vechi sau mai nou, așa cum tinde să ne încredințeze critica superficială a lucrărilor sale, ci și un gînditor, o personalitate preocupată să ridice la concept mutațiile survenite

în mișcarea experienței și sensibilității estetice, moderne sau contemporane, un om de cultură care, desfășurînd o vastă informație filosofică și estetică, implică în demers propria sa filosofie și propria sa estetică. Nu va proceda însă — în maniera esteticianului de riguroasă formație filosofică — la expunerea doctrinară, compactă și continuă, a concepției sale despre artă, la definirea și derularea armonioasă a tabloului de concepte implicat la baza interpretării. Nici una din lucrările sale nu relevă preocupări sistematice în aria esteticii filosofice, întrucît problema centrală a investigațiilor sale nu rezidă în validarea filosofică a artei ca formă fundamentală de activitate spirituală a omului, ci în validarea unor modalități particulare de expresie picturală. Descoperim aici principala consecință a subteranei afinități care leagă opera sa de scriitor de opera sa de eseist : nici una din lucrările menționate nu e marcată de metoda istoricului sau de sistemul esteticianului, ci de viziunea scriitorului care, angajat în validarea propriei sale modalități de semnificație, acumulează argumente și cultivă experiențele artistice consonante cu propriul său mod de a simți și de a se raporta. În acest act de validare — însoțit de criterii speciale, după cum vom vedea — Marcel Brion implică o expresie categorială specifică. Deși nu se prezintă în „stare pură", sintezelor sale nu le lipsește — repetăm — acoperirea conceptuală. Ea este țesută însă, cu multă finețe, în subtila sa construcție metaforică, în analize care nu-și trădează imediat și direct temeiul. La aceasta se adaugă împrejurarea că desfășurările teoretice sînt repartizate în lucrări diferite prin obiect, respectiv în Arta abstractă, Arta fantastică, Pictura romantică, și cu deosebire în această ultimă lucrare care apare la noi. Problema — și dificultatea — constă, deci, în a o degaja și prezenta într-o formă sistematică. O atare operațiune prezintă un dublu interes. Importanța lucrării la care ne referim nu poate fi pe deplin înțeleasă și gîndită în contextul exegezelor critice și estetice contemporane fără să deslușim semnificația internă și valoarea operatorie a con-

ceptelor care o străbat și prin care se leagă de monografiile amintite, imediat precedente. Degajarea, pe de altă parte, a expresiei categoriale configurată în structura acestora, e susceptibilă să ne ofere, cu mai multă claritate, tabloul esteticii lui Marcel Brion. Analiza pe care o preconizăm în acest scop va reuni, prin urmare, referințe din toate aceste lucrări. Să mai notăm că ceea ce am numit „sensibilitate metafizică de tip romantic" va primi, astfel, determinări mai precise și, în același timp, mai nuanțate.

Să notăm dintru început că estetica lui Marcel Brion ni se relevă, în chip pregnant, ca produs de reacție. Punctul de sprijin se află în datele revoluției artistice moderne, în noua conștiință de sine a artei : deplasarea funcțiilor estetice ale limbajului poetic sau pictural de la imitație la creație, de la expresia conform obiectului la expresia conform viziunii subiectului. În deplin consens cu această nouă direcție evolutivă în artă, Marcel Brion consideră, la rîndul său, că, în epoca noastră, picturii nu-i poate fi atribuită funcția de a ilustra și idealiza realitatea catalogată, obiectivă, carapacea sensibilă, exterioară, a lucrului. Pictura — cu deosebire — trebuie să se detașeze de imperativele „expresiei naturalistice", să refuze artificiul și retorica, să se sustragă tiraniei canoanelor realiste obținute pe cale speculativă. Brion nu respinge realismul — după cum vom vedea — ca modalitate de expresie picturală, ci logica tradițională a realismului, mai exact, iluzionismul, cantonarea plată și discursivă în ordinea imediatului, nemijlocitului. Principala exigență a concepției sale estetice ar putea fi formulată astfel : depășirea configurației efemere a lucrurilor, a superficiei, banalității și opacității lor în favoarea unei arte creatoare de sens, o artă înțeleasă ca revelație și dezvăluire. Ideea fixării capacității de expresie a faptului pictural pe direcția unui raport diferit și opus celui cultivat de arta naturalistă nu este, desigur, nouă. Inedit ni se pare a fi modul în care Marcel Brion concepe acest alt raport. Semnalăm imediat că toate desfășurările sale în acest sens vizează depă-

șirea lecturii mimetice, plat reflectorii, a realului și afirmarea deplină a „libertății imaginative" ca substrat al „aspirației la spiritualitate". Cadrul său conceptual, de care ne vom ocupa imediat, își are rațiunea și devine comprehensibil în planul acestei opoziții.

Denunțînd, cu accente severe, „minuția epidermică a viziunii", Marcel Brion afirmă decis că funcția expresivă a picturii se dezvăluie plenar în relația dialectică a vizibilului cu invizibilul. Mai mult încă, raportul vizibil-invizibil se află în înseși temeiurile originare ale picturii. Istoria lui homo pictor e deschisă, într-adevăr, cu sublinierea cadrului care-l face, „încă de la apariția sa în pragul Preistoriei, să ceară vizibilului să traducă invizibilul". Clădită pe acest raport, istoria pictorului devine interesantă — spune Brion — „atît prin expunerea ideilor și a sentimentelor ce-l influențează pe artist în creația sa, cît și prin cercetarea diferitelor instrumente care, oricît de paradoxal ar părea, servesc la a face vizibil invizibilul". Consecvent acestui punct de vedere, Marcel Brion va detecta prezența acestui raport pe toată întinderea istoriei artei „din Paleolitic pînă la formele contemporane cele mai noi".

Cuplul categorial de care ne ocupăm are o istorie veche. La origine se află distincția operată în aria filosofiei antice grecești sub forma relației mărginit-nemărginit, limitat-nelimitat, distincție pe care Evul Mediu o va transpune în dogmatica filosofiei teologale și în estetica sa sub forma relației dintre vizibil (ceea ce este pămîntean) și invizibil (ceea ce aparține sferelor cerești). Ulterior, în epocile de factură pozitivă, a fost consacrat raportul finit-infinit frecvent utilizat, dealtfel, și de Marcel Brion. Întrucît e vorba de pictură — o artă vizuală prin excelență —, el păstrează formularea medievală, dar îi cenzurează, discret, conotațiile de extracție teologică.

Este limpede mai întîi faptul că Marcel Brion nu situează raportul în discuție sub semnul a două orizonturi ontologice diferite prin natura și semni-

ficația lor, nu introduce, altfel spus, o diferență ontologică între vizibil și invizibil, deci două planuri de existență — unul pămîntean (vizibilul), altul extra-pămîntean (invizibilul). Brion denunță, astfel, pericolele idealismului estetic și anume, fie acela de a concepe opera de artă pe un dublu plan existențial (în sensul gîndirii estetice platoniciene, de pildă), fie acela de a înțelege relația vizibil-invizibil ca relație de la rațional la irațional. În spiritul concepției lui Marcel Brion invizibilul nu este un orizont care ar putea fi perceput, adică dat în percepție, ci numai „ghicit" și „presimțit". Invizibilul este — după cum vom vedea în cele ce urmează — creația, produsul unui demers subiectiv. Dealtfel, din lectura atentă a lucrărilor sale rezultă cît se poate de clar că în temeiurile acestui raport nu a fost implicată o teorie a existenței construită într-o optică transcendentă sau transcendentală. Menținut strict în sfera creației artistice, acest raport nu-și poate desfășura dialectica sa specifică altfel decît pe temeiuri materiale.

„Să nu uităm, într-adevăr, că oricît ar depinde voința și organizarea intelectuală și spirituală a creației de estetică și metafizică, instrumentele de care se slujește sînt unelte materiale, și că nu există alte mijloace de a transmite, pictural, idealurile și visurile, decît utilizarea unor suporturi (peretele, panoul de lemn, pînza, hîrtia), a unor pigmenți și intermediari (ceara, albușul de ou, culoarea diluată în apă și etalată pe cimentul umed, tușul, uleiul și lacul) și a uneltelor care transportă formele pe aceste suporturi (creionul, penelul, cuțitul, degetul)".

Pentru a se desfășura, dialectica raportului vizibil-invizibil presupune, ca o condiție sine-qua-non, confruntarea pictorului cu materia, efortul de a o in-forma slujindu-se de mijloace materiale. Dar care este înțelesul acestor termeni ? Ce este vizibilul ? Se desemnează invizibilul ?

Brion prezintă o formulă destul de complicată. Într-o primă accepție, vizibilul este sursa de inspirație, în mod predilect Natura în toate manifestările ei. În Natură, deci în sfera vizibilului, pictorul

trebuie să vadă invizibilul, să descopere, adică, circuitul vital misterios al lumii, să impregneze în reprezentarea picturală a obiectelor un ceva ascuns dincolo de ele, să capteze relațiile lor secrete, adîncimea lor cosmică.

A doua accepție a termenului se conturează în raport cu opera de artă propriu-zisă. În acest plan, vizibilul (natura, realitatea) este termenul care mediază viziunea, prin viziune înțelegîndu-se „obiectul așa cum îl vede imaginația". Detectăm aici, în mod cert, influența crociană (Croce spune : „obiectul a cărui intuiție o avem"). Caracterul antinaturalist al acestei determinări este limpede afirmat atunci cînd Brion precizează că vizibilul — în planul operei de artă — nu este obiectul reprezentat (ceea ce percepem pe pînză), ci reprezentarea picturală prin intermediul căreia artistul accede în lumea ascunsă (invizibilă) a obiectului, adică la lumea, la realitatea intuită în spatele lui și pe care trebuie să o impregneze în carnea reprezentării. În esență — nuanțele le vom transcrie imediat — raportul vizibil-invizibil desemnează, în acest plan, actul de contopire organică, indestructibilă, a lumii reale cu lumea imaginară sau, altfel spus, lumea imaginară aderentă la un substrat corporal. Dar dacă, în general, definirea vizibilului nu pune întrebări prea complicate, nu același lucru îl putem afirma în legătură cu modul in care Marcel Brion înțelege să specifice invizibilul.

Trecînd la această operațiune de specificare, Marcel Brion își aduce în sprijin mai toate tezele filosofice și estetice elaborate în arsenalul gîndirii romantice europene, în poeticile pictorilor romantici — în special —, enunțuri și principii formulate de filosofi și gînditori orientali și extrem-orientali, în sfîrșit, tot ceea ce crede de cuviință că poate fi afiliat punctului său de vedere. Novalis e invocat frecvent cu următoarea teză : „... a fi romantic înseamnă a da cotidianului un sens elevat, cunoscutului adîncimea necunoscutului, finitului strălucirea infinitului". Este citat Schelling : „Natura trebuie să fie spiritul vizibil, spiritul trebuie să fie

natura invizibilă". Este aplaudat Redon care își impunea „să pună logica vizibilului în slujba invizibilului". Face trimiteri la un poem chinez din epoca T'ang în care se spune că „arta produce ceva dincolo de forma lucrurilor deși importanța ei constă în a păstra forma lucrurilor". Nu vom insista. De observat numai că Marcel Brion nu sondează semnificația filosofică a ceea ce invocă. Referințele funcționează în demonstrația sa exclusiv ca „citat în sprijin". Dar nu în planul său de referințe teoretice rezidă esențialul. Brion s-a impus printr-un stil strălucitor, dar cît se poate de echivoc, îndeosebi în specificarea invizibilului, temă care străbate efectiv lucrări ca: Arta fantastică, Pictura romantică sau cea de față. Complicațiile survin, mai cu seamă, din utilizarea frecventă a următoarelor verbe: a traduce invizibilul, a face să transpară invizibilul, a urmări și înfățișa, a sugera și comunica invizibilul etc. Cu ce înțeles trebuie să le considerăm?

Invizibilul nu desemnează — repetăm — o sferă de sensuri transcendente omenescului. Acest termen traduce, prin excelență, o atitudine spirituală umană. Homo pictor se consacră — istoria sa, în viziunea lui Brion, urmind să confirme — unei operațiuni de transfigurare în înțelesul că, pentru a formula expresia picturală a spiritualității umane, el trebuie să treacă dincolo de configurația obișnuită a lucrurilor și să confere actului său „intensitate semnificativă". Dar „intensitatea semnificativă" a operei picturale e pusă, în chip exclusiv, sub incidența unei „stări de strînsă comuniune cu natura", cu forțele cosmice. În consecință, homo pictor își specifică artisticește aspirația spirituală prin: captarea și stăpînirea, cu ajutorul unor forme (compoziție picturală, mască, statuetă, secure sau sceptru) — a forțelor și energiilor necunoscute ale mediului înconjurător (epoca primitivă); sondarea cifrului transcendenței și a sacrului (pictura egipteană și a Evului Mediu); implicarea sentimentului de conaturalitate între om și cosmos (arta extrem-orientală); dezvăluirea unui univers umanizat prin reverie metafizică (peisagistica roman-

tică în mod predilect); evocarea secretului lucrurilor și a relațiilor dintre lucruri (în sensul artei fantastice); reținerea, fie și în formă „total nenaturală" a energiilor primordiale, a forțelor tehnice resimțite de artist în fața lumii (o parte a picturii abstracte). „Funcția pictorului — precizează Marcel Brion — este aceea de a muta în vizibil toată lumea invizibilă ghicită, presimțită de el ... și transcrisă în forme perceptibile ..." [1]. Să mai notăm, tot în legătură cu specificarea termenului de care ne ocupăm, că, în multe contexte analitice, Marcel Brion recurge la un vocabular filosofic foarte liber mînuit: indeterminatul, indistinctul, incognoscibilul, inexprimabilul, imposibilul etc. Nu avem a face însă decît cu forma figurată a înțelesurilor pe care tocmai le-am transcris. Alteori, accepțiile consemnate apar sub expresii ca: ireal, irealitate, suprareal, suprarealitate etc. Prin urmare: a traduce invizibilul, a-l sugera și comunica, a-l urmări și manifesta înseamnă, în ceea ce privește pictorul, a crea și dezvălui — în opoziție cu lectura mimetică a realului — aspectele care nu intră în cadrul experienței obișnuite a omului în mijlocul lucrurilor. Este însă limpede că a crea și dezvălui invizibilul rămîne misiunea pictorului, întrucît numai proiecția sensibilității sale creează existența ascunsă a lucrurilor, și numai reprezentarea sa picturală ne-o poate dezvălui. În subiectivitatea pictorului rezidă, prin urmare, puterea de a deschide o lume ca expresie a conștiinței și experienței sale în fața lumii și a lucrurilor înscrise în orizontul ei. El conferă realitate și dă sens lumilor sale imaginare. Iată ce înseamnă, în spiritul concepției lui Marcel Brion, a face vizibil invizibilul.

În textele lui Marcel Brion apar frecvent și alți termeni: sacru, sacral, sacralitate. Funcția lor e aceeași: particularizarea invizibilului. Dată fiind însă multitudinea unghiurilor de abordare, este absolut necesar să încercăm să deslușim sensul și valoarea lor operatorie.

[1] Pictura romantică, Buc., Ed. Meridiane, 1972, p. 224.

În general, frecventele ambiguități care survin în legătură cu utilizarea termenilor în discuție își au originea într-un act de substituire. Este cunoscută împrejurarea că teologia latină a tradus „misterul" — noțiune greacă — prin noțiunea latină „sacru". Din cîte ne-am putut da seama, Marcel Brion păstrează forma latină, dar o utilizează — cu referire la pictura preistorică, de pildă — în sensurile grecești originare : capacitatea ființei omenești de a exulta, adică de a tresări și a se înfiora în fața universului, deschiderea sensibilității spre cosmos, respect și teamă pentru necunoscut. Cînd Marcel Brion afirmă că „arta preistorică exprimă sacrul cuprins în vizibil", el înțelege și vizează cu precădere „iconografia cosmică", atașată mentalității preistorice, iconografie prin care se realizează — sub considerente utilitare — „raportul tribului cu energia universală" și „voința acestuia de a regenera și de a întreține prin magie vitalitatea cosmosului". E vorba de „cosmosul" imediat înconjurător, care întreține viața nemijlocită a comunității. „Arta preistorică — va observa Marcel Brion în acest sens — este o artă animalieră, căci ea trebuie să acționeze asupra lumii animalelor". Ea este, apoi, „o artă realistă căci animalul real, viu, așa cum este el, trebuie să fie exact înfățișat, pentru a fi lovit de arma magică a picturii" (pag. 49 — s.a.). Se poate observa că Marcel Brion nu raportează conținutul termenului „sacru" — în acest caz — la ideea unui plan ontologic suprem, ci cu deosebire, la realitatea nemijlocită a omului preistoric. Termenul este considerat aici din unghiul credințelor instituite de magie. „Sacrul" va fi considerat însă și în accepția sa „păgînă". Operînd paralela cu filosofia și estetica Evului Mediu, Brion specifică procesele spirituale prin care epoca renascentistă trece la „umanizarea sacrului" ca urmare a înlocuirii teocentrismului cu antropocentrismul. Cu referire la Rafael se observă, de pildă, că „prin umanizarea și senzualizarea sacrului, în perechea material — spiritual, materia este cea care învinge". O dată cu arta romantică și cu arta fantastică — mai precizează Brion — „sensul sa-

crului se mută în peisaj". Comuniunea panteistă cu natura va conduce, astfel, la apariția „peisajului spiritual". „Sacrul" este luat, în acest caz, în accepția filosofilor germani ai naturii. Dar termenul a fost preluat, după cum se știe, de gîndirea ecleziastică a Evului Mediu, desemnînd divinul ca un absolut ontologic. Pentru pictura egipteană și bizantină, pentru pictura medievală în general, termenul „sacru" va fi utilizat în accepția sa teologică, religioasă, creștină.

Ni se pare însă extrem de semnificativă — într-un anume sens — încercarea lui Marcel Brion de a defini esența „sacrului". Dezvoltînd cîteva teze în legătură cu „întrepătrunderea între sacrul creștin și sacrul păgîn" (Școala rusă de la Pskov), el observă că „pictura religioasă în totalitatea ei reprezintă poate tot ceea ce există mai creștin în pictura occidentală, pentru că face să devină ireale și idealizează formele vii și le saturează cu spiritualitatea aparținînd acelui cu totul altceva, specific sacrului, într-un fel chiar definiție a sacrului..." (p. 152 — s.a.). Cu această observație, sfera de accepții a noțiunii „sacru" devine practic inepuizabilă, practic indistinctă. Dacă „sacrul" se leagă de spiritualitatea unui cu totul altceva și dacă spiritualitatea acestui cu totul altceva este spiritualitatea — și opera — unei subiectivități umane, a unei conștiințe umane concrete și istorice — așa cum însuși Marcel Brion susține — este limpede că întreaga artă cade sub semnul sacrului. Dar iată un punct de vedere cu totul inacceptabil pentru gîndirea estetică contemporană, pentru gîndirea estetică marxistă cu deosebire. Definiția propusă ne trimite la teza — lansată mai demult în istoria religiilor — potrivit căreia sacrul este un element în structura conștiinței umane, și nu doar un stadiu sau un moment în istoria acesteia. Caracterul inconsistent — și aventuros — al acestei teze rezidă în faptul că, pînă la urmă, sacrul va fi identificat, fără putință de ieșire, cu solemnul, cu gravitatea, cu măreția, cu respectul și venerația. Dovada ne-o furnizează Brion însuși

atunci cînd, generalizîndu-şi observaţiile asupra picturii egiptene, notează : „Misterul sacru îi inspiră compoziţii impresionante de un hieratism enigmatic. Ştim foarte puţin despre metafizica acestui popor, dar impresia de măreţie, de solemnitate, de maiestate cu adevărat divină îl frapează chiar şi pe profanul de azi. Extraordinara imagine a călătoriei nocturne a soarelui din Mormîntul lui Ramses al VI-lea (Valea Regilor) este poate capodopera acestei uluitoare supranaturalizări de care e capabilă arta egipteană, a sentimentului ei faţă de infinit, faţă de necunoscut şi de acest mysterium tremendum transpus în reprezentări aproape familiare. Executată doar în galben şi negru, această dramă grandioasă a nopţii şi a învierii este capodopera suprarealismului egiptean". Dar iată, în acest sens, o propoziţie şi mai clară : „Atîta vreme cît o artă e pătrunsă de sentimentul sacrului — notează Brion — tot ce o priveşte e înconjurat de o atmosferă de respect, de veneraţie" (pag. 169). În actul de specificare a invizibilului, Marcel Brion mai foloseşte, după cum se poate observa, încă un termen : mysterium tremendum. Această noţiune are o istorie destul de complicată. Nu o reconstituim aici. De ajuns să observăm că ea nu conferă invizibilului alte înţelesuri în afara celor pe care le-am transcris.

Să trecem acum la ultima întrebare mai importantă : care este calea de explorare şi revelare a lucrurilor în adîncul lor, în ordinea lor ascunsă ? Cum obţine pictorul invizibilul ?

Nu putem dezvolta în acest cadru chestiunea relativă la măsura şi modul în care Marcel Brion adînceşte principiul romantic care postulează primatul imaginaţiei asupra intelectului (expresie a reacţiei faţă de raţionalizarea speculativă, fadă şi pasivă a realului). Este însă clar faptul că Marcel Brion subordonează întreaga problematică a raportului vizibil-invizibil acestui principiu, şi anume sub termenul de imaginaţie vizionară. O definiţie în sensul logic consacrat al cuvîntului nu vom găsi. I se fixează însă, dintru început şi în mod predilect, funcţia şi cîmpul de exerciţiu : depăşirea conformismului viziunii naturaliste şi plasarea creaţiei dincolo de vizibil, adică în sfera „unui univers real şi totodată imaginar". Şi pentru că e vorba de a crea şi dezvălui „existenţa ascunsă" a lucrurilor, Marcel Brion cere pictorului implicarea în procesul de creaţie a unor aptitudini speciale : stare vizionară, inspiraţie vizionară şi invenţie vizionară.

Pentru a smulge percepţia din sfera conexiunii obiective a lucrurilor şi pentru a face transparent secretul şi misterul lor, pictorul trebuie să intre în starea vizionară, stare ce se naşte — precizează Brion — din „surescitarea percepţiei sensibile" — singura modalitate prin care obiectul („văzutul") e adus la viziune, („vizionatul"), adică la ipostaza sa de obiect „aşa cum îl vede imaginaţia". Starea vizionară desemnează un act prin care realitatea percepută face loc unei realităţi modificate. „Formele contemplate în stare vizionară — consemnează Brion — sînt în genere total deosebite de formele lumii vizibile"[1]. Intervine, în acest proces, „ochiul interior" — un adevărat „instrument vizionar" — cum spune Brion — în raza căruia pictorul tălmăceşte, trăind lăuntric, apelul misterios al lucrurilor. Reluînd apoi teza în virtutea căreia pictura trebuie eliberată de obligaţia tradiţională de a interpreta vizibilul, ca şi de obligaţia de a nu interpreta vizibilul decît prin mijloacele realităţii obiective, Marcel Brion se referă pe larg la ceea ce el numeşte „inspiraţie" şi „invenţie vizionară". Sînt, în esenţă, căile prin mijlocirea cărora „conştiinţa pictorului în faţa lumii" va fi proiectată în două direcţii : „contopirea experienţei sensibile cu viziunea" şi „supraimpresiunea visului pe realitate". După cum se poate observa, ţelul suprem al analizelor lui Marcel Brion constă în implantarea creaţiei picturale în „imperiul imaginarului". Dar lumea formelor create prin nestăvilită putere imaginativă trebuie să releve „elanul meditativ", adică o proiecţie simbolică filosofic esenţializată. Ghicim aici intenţia de a funda „imperiul imaginarului" pe o sensibilitate cu sens metafizic, indiferent

[1] Arta fantastică, Buc., Ed. Meridiane, 1970, p. 236

dacă forma mai păstrează sau nu ceva din elementele lumii obiective. Analizele din Arta abstractă, Arta fantastică și Pictura romantică — reluate, în esență, în paginile lucrării pe care o prefațăm, atestă cu prisosință o atare tentativă.

Denaturalizarea, suprarealizarea sau supranaturalizarea este procedeul prin mijlocirea căruia pictorul obține invizibilul. Acești termeni apar în mod mai sistematic în lucrările lui Marcel Brion începînd cu Arta abstractă, pentru a fi reluați apoi cu insistență în toate lucrările următoare. A supranaturaliza (e unul și același lucru cu a denaturaliza sau a suprarealiza) înseamnă „a metamorfoza o formă umană sau animală în așa măsură, încît, contemplînd-o, să te gîndești mai puțin la prototipul uman sau animal care a inspirat-o, decît la figura supranaturală a cărei reprezentare imaginară este“ [1]. „Forța picturii neoplastice — observă Marcel Brion referindu-se la opera lui Piet Mondrian — constă în aceea că a demonstrat din punct de vedere plastic necesitatea denaturalizării... A denaturaliza înseamnă a abstractiza. Prin abstractizare se ajunge la expresia pur abstractă. A denaturaliza înseamnă a aprofunda“ [2]. În alte contexte, termenii în discuție circulă cu alte înțelesuri: „transmutare lirică“ (Pictorul Calvert, de pildă, „ajunge la supranaturalizarea naturii sensibile printr-o puternică transmutare lirică ce aduce tabloul într-o stare de incandescență, ca printr-o operație alchimică“ [3]) — sau „conciliere a pasiunii pentru poezie cu devoțiunea absolută în fața elementelor naturii“. Denaturalizarea sau supranaturalizarea — mai notează Brion — desemnează procedeul „expresivității spirituale a materiei, actul de spiritualizare a aparenței“ înseamnă „descoperire și deschidere spre altceva“. Suprarealul și suprarealitatea, irealul și irealitatea indică, în consecință, re-

[1] Marcel Brion, *Arta abstractă*, Buc., Ed. Meridiane, 1972, p. 72

[2] Ibidem, pp. 113—117

[3] Marcel Brion, *Pictura romantică*, București, Ed. Meridiane, 1972, pag. 209

zultatul actului de creație „care suprasaturează spiritual realul“ prin procedeul amintit, o resfrîngere imaginativă prin care se manifestă dimensiunea prospectiv-poetică și filosofică a imaginației, o lume, deci, care se dezinteresează de realitatea sa (întrucît e o lume imaginară), dar care include în sine o semnificație și un ideal uman. Nu e nevoie să mai insistăm în mod deosebit asupra faptului că, întrucît se asociază strîns raportului vizibil-invizibil, acest procedeu traversează — potrivit ipotezei lui Marcel Brion — întreaga istorie a lui homo pictor.

Marcel Brion propune, cum observam, o istorie posibilă a pictorului. Întrebarea ar fi aceasta: prin ce anume „istoria“ sa se raportează ca posibilă? Construcția este fixată în orizontul sensibilității estetice (ordinea creației) avînd, așadar, ca punct de referință unul din planurile cele mai largi, mai complexe și mai diversificate cu putință ale artei în general. Lăsînd deoparte problematica internă a conceptului în discuție — un complex de idei care nu intră în preocupările autorului — pentru a ne fixa atenția asupra tipurilor istorice, vom constata imediat că istoria lui homo pictor se poate configura și legitima, cu aceeași îndreptățire, fie pe direcția tipurilor colective și fundamentale de experiență estetică (clasic-romantic sau apolinic-dionisiac), fie pe direcția tipurilor de sensibilitate artistică generate prin exercițiul unor modalități expresive particulare (realistă, abstractizantă, impresionistă, expresionistă, suprarealistă, abstractă etc.). Iar dacă aducem în discuție criteriul distribuției geografice a sensibilității umane, vom mai putea nota că istoria pictorului poate fi o istorie a tipului meridional sau nordic, a tipului oriental și extrem oriental, a tipului african, nord-american sau latino-american etc. Posibilitatea istoriei pictorului se conturează de asemenea, cu deplină legitimitate, în perspectiva structurilor etnice și naționale de sensibilitate estetică. „Istoria“ lui Marcel Brion este istoria pictorului de sensibilitate romantică, articulată pe temeiul unei metafizici de tip suprarealist. Semnalînd acest lucru nu avem în ve-

dere estetica şi filosofia orientării suprarealiste, a curentului pictural ca atare. E vorba de viziunea exegetului, de modul în care el se raportează la actul pictural. Înţelesul fundamental al termenului invizibil este, după cum am văzut, următorul : a trece dincolo de obiect în scopul degajării unei semnificaţii filosofic esenţializate („elanul meditativ"). În acest sens, şi raportîndu-ne la orizontul sensibilităţii estetice, notam că „istoria" lui Marcel Brion este una din istoriile posibile ale picturii. Parţialitatea ei nu intră, în consecinţă, în discuţie. Discutabilă ni se pare a fi amprenta sa partizană, tendinţa clară de a funda istoria picturii pe raportul vizibil-invizibil şi, mai cu seamă, stăruinţa de a ridica acest raport la rangul de principiu estetic suprem în actul judecăţii de valoare.

Epocile de artă, în cuprinsul cărora expresia picturală nu vizează neapărat invizibilul, sînt tratate în treacăt şi, am spune, fără prea multă convingere. Accentul se deplasează, în astfel de cazuri, asupra aspectelor tehnice. Referindu-se, de pildă, la arta cretană, moment care a pregătit „miracolul grec", Marcel Brion notează că, în acest cadru, „artistul nu aspiră să înfăţişeze invizibilul şi nici măcar să stilizeze vizibilul : el este interpretul existenţei de fiecare zi din anticamerele şi sălile de audienţă ale palatelor". În consideraţiile sale asupra picturii renascentiste, de asemenea, Marcel Brion acordă multă atenţie tehnicilor picturale. Dar mai concludentă, în această ordine de idei, ni se pare a fi modul în care procedează la analiza operei lui Courbet şi Millet. Courbet — observă Brion — „dorea să facă o pictură care să nu fie altceva decît reprezentarea vizibilului", dar — adaugă el — „fără să se întrebe cît invizibil se amestecă în mod inevitabil cu vizibilul şi trebuie interogat şi exprimat odată cu acesta" [1]. Millet, la rîndul său, „se străduia să redea întocmai adevărul", dar nici el — consemnează Brion — „nu-şi dădea seama aproape că adevărul descoperit şi exprimat de el se revarsă în invizibil" [2].

[1] Pictura romantică, Buc., 1972, p. 225
[2] Idem, p. 226

Din modul în care sînt amendaţi părinţii realismului pictural european, rezultă cît se poate de clar că în sfera invizibilului poate să încapă orice, din momentul în care, prin însăşi natura mecanismelor care dau conţinut relaţiei subiect-obiect, subiectul este acela care atribuie ceva obiectului, din momentul în care elementele subiectului care in-formează (în domeniul artei) se amestecă în mod inextricabil cu elementele obiectului in-format în perspectiva unei imagini evocatoare. Dovada cea mai concludentă a faptului că orice imagine picturală poate să cadă în zona invizibilului ne-o furnizează Biron însuşi cînd încearcă să alinieze cel puţin o parte a artei abstracte — după ce a încercat cu realismul pictural — la postulatul proiecţiei metafizice în sensurile arătate. În ultimele pagini ale acestei cărţi apare noţiunea „naturalism abstract". Un Fritz Winter, Bazaine, Manessier sau Ubac — observă Brion — merg pînă la informal, dar „păstrează devoţiunea faţă de natură". De unde şi noţiunea de „naturalism abstract". Aceşti pictori — zice Brion — „ascultă strigătul adînc al elementelor", simt în natură convulsii, „energii primordiale" şi „forţe telurice" etc. Foarte greu s-ar putea numi un critic de artă, de la noi şi de aiurea, care să nu utilizeze terminologia invizibilului — dacă ne este îngăduită expresia —, ca să nu mai insistăm asupra faptului că, deseori, impostura cea mai clară este salvată în ochii publicului prin recurs la această terminologie — extrem de alunecoasă, în treacăt fie spus.

Deformările prezente în „istoria" lui Marcel Brion îşi au originea, credem, şi în faptul că el trece mult prea uşor cu vederea peste cuceririle reflecţiei teoretice ale secolului nostru. La o privire atentă putem constata că dispunem de suficiente temeiuri pentru a considera că estetica filosofică a timpurilor noastre s-a apropiat de problemele istoriei artei — de problematica istoriei picturii — într-o măsură pentru care nu poate fi găsit un precedent. Şi dacă urmărim — în ceea ce priveşte o atare istorie — poziţiile unor Wölfflin,

H. Focillon, B. Berenson, H. Read, Pierre Francastel, E. H. Gombrich, Venturi, G. C. Argan sau René Huyghe — poziţii la care adăugăm imediat monumentalul tratat de estetică marxistă a lui Georg Lukács — vom fi în măsură să consemnăm că, chiar în absenţa unui consens în baza filosofică, cercetările criticilor şi istoricilor de artă, ca şi cercetările esteticienilor filosofi, se regăsesc, de cele mai multe ori, în soluţii fecunde şi de mare interes teoretic într-o chestiune capitală privind posibilitatea edificării sistematice a istoriei pictorului: vizualitatea. Evident, vizualitatea nu este numai domeniul şi creaţia pictorului, ci, dimpotrivă, şi a sculptorului. Dar nu acest lucru este important. Începînd cu Konrad Fiedler şi Hildebrand şi sfîrşind cu estetica lui Georg Lukács, conceptul de vizualitate şi-a lărgit necontenit aria de cuprindere şi de explicaţie, primind determinări care fac posibilă astăzi statuarea acestui concept ca principiu explicativ al istoriei pictorului în ceea ce are mai esenţial şi mai revelator. Dar, evident, aceasta ar fi o altă istorie, poate cea mai reprezentativă.

Obiecţiile noastre vizează, după cum se poate observa, sistemul premiselor implicate la baza interpretării propuse de Marcel Brion, principiul care-i conferă direcţie univocă şi sensuri exclusive. Această stare de lucruri — unilateralitatea funcţionării principiului — explică faptul că Marcel Brion nu se simte în siguranţă pe terenul experienţei estetice contemporane — asupra căreia păstrează o prudentă tăcere — explică, în al doilea rînd, lipsa unui capitol concluziv, a unei priviri de ansamblu care să încoroneze analiza. Marcel Brion a sesizat, neîndoielnic, marile dificultăţi teoretice susceptibile să apară în momentul trecerii la fundamentarea estetică şi filosofică a punctului său de vedere. Nu ne gîndim, de bună seamă, să punem cîtuşi de puţin în umbră calităţile acestei lucrări. Deşi nu îndeajuns marcată şi dezvoltată, dimensiunea istorică şi filosofică a demersului său trebuie pusă cu deosebire în relief. Acesta ni se pare a fi, dealtfel, cadrul în perspectiva căruia

Marcel Brion oferă soluţii şi interpretări mai apropiate de complexitatea problemei abordate. Reţinem în acest sens faptul că stadiile şi devenirea experienţei estetice sînt în mod permanent raportate la dinamica structurilor afective şi spirituale, la acea Weltanschauung a marilor epoci de artă, la regimul lor de gîndire. Acestea conturează limpede cîmpurile problematice ale experienţei estetice — din Paleolitic pînă la arta abstractă —, îi dezvăluie zonele de inspiraţie, mijloacele şi scopurile. Mai ales mijloacele (cum pictează pictorul) şi scopurile (de ce pictează pictorul). Şi nu exagerăm afirmînd că „istoria" lui Marcel Brion este una din istoriile cele mai dense sub aspectul tehnicilor picturale. Să mai reţinem referinţele autorului la orizontul conştiinţei estetice. Brion urmăreşte să pună în lumină, cu deosebire, modul în care aceasta e marcată şi îşi asumă sensurile noilor categorii — estetice şi filosofice — generate în cîmpul faptului de cultură şi civilizaţie. Accentul ne apare cu deosebire evident în punctele de tranziţie, la confluenţa marilor epoci de artă. Sublinierea legăturii dintre artă şi seriile sale istorice — ar mai fi de observat — îl îndepărtează pe Brion de pericolele autonomismului şi estetismului. Teza primatului imaginaţiei în procesul de creaţie, impulsul şi revărsarea subiectivităţii nu se înfundă într-un estetism ruinător. Dimpotrivă, Marcel Brion deţine un loc de frunte în constelaţia oamenilor de cultură europeni care cer artei să servească interesele omului. Cititorul poate lesne constata că reputatul om de cultură francez aşază actul pictural sub o înaltă exigenţă morală. Pledoaria sa în favoarea operei de artă înalt semnificative trebuie înţeleasă —după convingerea noastră — ca o replică dată orientărilor în filosofia cărora subzistă pericolul de suspendare a dimensiunii afective şi spirituale din substanţa actului de creaţie. Poate că şi în profesiunea sa de credinţă am putea găsi raţiunea unilateralităţilor la care ne-am referit ca, dealtfel, şi temeiul fructuoaselor deschideri oferite cercetărilor viitoare.

DUMITRU MATEI

„...Divină pictură..."
LEONARDO DA VINCI

INTRODUCERE

Lucrarea de față nu are pretenția să ofere cititorului o istorie generală a picturii, unde să fie analizate toate curentele, toate tendințele, toți artiștii : un asemenea volum, constrîns la formatul și dimensiunile unei colecții, ar fi luat îndată înfățișarea unui catalog sau a unei înșiruiri de nume. Noi ne-am propus ceva mai mult, să schițăm în linii mari, dar păstrînd detaliile importante și necesare, ceea ce s-ar putea numi mai degrabă o istorie a pictorului, *adică o investigare a raporturilor ce s-au statornicit de-a lungul istoriei — din Paleolitic și pînă la formele contemporane cele mai noi — între artistul creator, obiectul creației și omul căruia îi e destinată această creație.*

Personalitatea pictorului, situată la răspîntia unui anume loc și timp, e îmbogățită însă de tot ceea ce a precedat-o și conține în germene tot ceea ce îi va urma. Perioadele pe care le decupăm în acest „continuum" estetic și tehnic al istoriei artei nu încep ex nihilo *și nu se întrerup ca niște faleze abrupte, și epocile de tranziție sînt poate cele mai bogate și mai fecunde, căci în ele se anunță viitorul și se pregătesc mutațiile, metamorfozele. De aceea trebuie să constatăm că în loc de secvențe net particularizate și delimitate, întîlnim în evoluția artei și a felului de a picta o succesiune de* treceri *prin care creația neobosită și neîntreruptă dă înfățișări mereu noi imaginației sale, visurilor sale, ca și impulsului ce o împinge să reproducă realul.*

Pictorul este cel mai privilegiat dintre oameni, căci lui îi e îngăduit să dea formă la tot ce are mai unic și mai lăuntric, și în același timp să interpreteze aspirațiile colective ale societății, sau a ceea ce numim un mediu de civilizație care vrea să-și contemple în opera de artă mișcările sensibilității și inteligenței, ca și chemările simțurilor și concepția de viață născută din confluența fizicului cu metafizicul. Aparent detașat de societatea pentru care s-ar putea crede că nu îndeplinește nici o activitate practică, pictorul se află, de fapt, la răscrucea tuturor marilor curente ale simțirii și gîndirii ce frămîntă această societate. În opera sa se oglindește nevoia omului de a descoperi sau de a născoci zei, de a-i venera, felul cum ultimul sosit pe pămînt își explică și își justifică prezența în univers și stabilește între acest univers și el însuși o modalitate armonioasă de existență sau, dimpotrivă, se revoltă, refuză și distruge.

Faptul că pictura e oglinda fidelă a modului în care omul reprezintă un anumit moment al ființei și devenirii sale este evident pentru cel ce analizează opera de artă așa cum e ca într-adevăr : un factor capital al istoriei civilizațiilor. Reprezentarea formelor n-ar fi decît un amuzament zadarnic dacă, prin înseși aceste forme, ea n-ar vorbi direct sufletelor și n-ar trăda, într-un limbaj plastic și pictural de o extremă varietate, dorințele și neliniștile omului, legăturile sale cu lucrurile vizibile și cu sacrul, elanul nestăpînit și poate orb, care îl face pe acest homo pictor, *încă de la apariția sa în pragul preistoriei, să ceară vizibilului să traducă invizibilul. Cu sau fără voie, fie că o știe sau nu, pictorul, martor lucid sau orb al marilor mișcări ale conștiinței umanității, stă dovadă a profundelor angoase ale individului și ale colectivității, și a celor mai mari speranțe ale lor.*

Deținător al unei anumite filosofii asupra universului, purtînd-o, cel mai adesea, în inconștient

și exprimînd-o fără s-o știe printr-un limbaj de semne încărcate de semnificații întotdeauna evidente și întotdeauna misterioase, pictorul traduce pentru marea masă a oamenilor ceea ce le e comun tuturor și ceea ce e, pentru fiecare în parte, lucrul cel mai intim. El vorbește acest limbaj al formelor, pe care-l născocește, îl moștenește, îl transformă, limbaj de aluzii, limbaj de simboluri, chiar și atunci cînd crede că reproduce doar ceea ce vede, căci el exprimă întotdeauna sufletul și spiritul timpului său, în însuși imboldul ce-l face să ia penelul în mînă și în chipul în care se slujește de acest penel. Și adesea penelul e cel ce oferă cheia acestei îmbinări complexe de acțiuni diferite cuprinsă în gestul de a picta.

Să nu uităm, într-adevăr, că oricît ar depinde voința și organizarea intelectuală și spirituală a creației de estetică și metafizică instrumentele de care se slujește creatorul sînt unelte materiale, și că nu există alte mijloace de a transmite, pictural, idealurile și visurile, decît utilizarea unor suporturi (peretele, panoul de lemn, pînza, hîrtia), a unor pigmenți și intermediari (ceara, albușul de ou, culoarea diluată în apă și etalată pe cimentul umed, tușul, uleiul și lacul) și a uneltelor care transportă formele pe aceste suporturi (creionul, penelul, cuțitul, sarbacana, degetul).

Nu e mai puțin necesar să cunoști mijloacele reprezentării decît să știi ce este reprezentat și cum e reprezentat, din punctul de vedere al formei. Istoria pictorului, *așa cum poate fi ea concepută și așa cum am încercat s-o schițăm aici, este poate tot atît de interesantă prin expunerea ideilor și a sentimentelor ce-l însuflețesc pe artist în creația sa, cît și prin cercetarea diferitelor instrumente care, oricît de paradoxal s-ar părea, servesc la a face vizibil invizibilul. O istorie a pictorului ca interpret al unei anume filosofii, al unei morfologii, al unei estetici, nu e cu adevărat explicită decît dacă ține seama de multiplele mijloace de expresie de care dispune creatorul în însuși actul creației. Modul de a privi lucrurile și de a le gîndi, de a le da apoi o înfățișare materială adecvată conținutului lor spiritual, va fi operația inițială ; operație inițială ce, pentru a fi fecundă, trebuie să fie însoțită de opera mîinii care ia penelul, îl încarcă de pastă colorată, pune pasta pe tablou și, prin gestul acesta, născocește forme, născocește un lucru cu totul nou și uneori chiar neprevăzut, neașteptat.*

De ce *creează pictorul și* cum *creează : acestor două întrebări încearcă să le răspundă cartea de față, astfel ca sublimul răsunet al creației artistice să fie descris și explicat, nu în toate amănuntele sale — pentru așa ceva ar trebui cel puțin zece volume... — ci surprins în „momentele" cele mai reprezentative și mai caracteristice. Nu e deci un abuz dacă prețuim aproape la fel spiritul, ochiul și mîna pictorului, căci acestea sînt asemenea unor armăsari divini puși la hamul unui atelaj, nici unul neputînd înfăptui nimic fără ajutorul celorlalți.*

I. HOMO PICTOR SAU NAŞTEREA VOCAŢIEI ARTISTICE A UMANITĂŢII

De ce şi cum, într-un anume moment al devenirii sale, omul, a cărui apariţie pe pămînt e împinsă acum înapoi spre date tot mai îndepărtate, şi-a dat seama de interesul ce-l are pentru el reprezentarea fiinţelor înconjurătoare sau a plăsmuirilor visului ori ale imaginaţiei ? Se pare că aceasta s-a întîmplat doar din Paleoliticul superior, adică, după ipotezele cele mai îndrăzneţe, cu vreo patruzeci de mii de ani înaintea erei noastre, cînd a apărut un *homo pictor*, omul pictor, fratele lui *homo faber* şi al lui *homo sapiens,* atunci cînd probabil se scurseseră deja mai multe sute de mii de ani de la începuturile omului pe pămînt, fără ca să poată fi remarcată vreo manifestare artistică.

La drept vorbind, nu cunoaştem pictura preistorică decît în momentul cînd îmbracă pereţii şi boltele grotelor şi ale adăposturilor ce-l apărau de vremea rea de afară. Dacă ţinem seama de tot ceea ce s-a distrus în vremurile istorice prin războaie, revoluţii, vandalism prostesc, lipsă de grijă sau numai datorită acţiunii timpului şi a elementelor naturii, şi de puţinul ce a rămas după toate acestea, ne mirăm şi mai mult că mai există încă picturi preistorice cu zecile de mii în întreaga lume, după ce s-au scurs atîtea milenii, după ce atîtea civilizaţii au apărut unele în locul altora, dar mai ales că explorarea, analiza şi clasarea acestor picturi sînt recente de tot.

Descoperirea întîmplătoare şi studierea sistematică, ştiinţifică a peşterilor pictate sînt fapte mult mai „tinere" decît egiptologia, de pildă, şi vreme foarte îndelungată o inexplicabilă aversiune faţă de ideea că oamenii ar fi putut fi de la începuturi, în felul lor, nişte excelenţi meşteşugari şi artişti, demni de admiraţie, a făcut ca gravurile rupestre sau chiar silexurile cioplite, să fie privite ca o înşelătorie sau mistificare. Lupta eroică a primilor cercetători ai Preistoriei împotriva indiferenţei publicului şi a reavoinţei „autorităţilor" ştiinţifice dovedeşte cît de înrădăcinată era această prejudecată şi cît de mult frîna înţelegerea adecvată a artei preistorice.

Există şi o altă prejudecată asemănătoare, care însă n-a fost învinsă. Ea nu admite un adevăr, astăzi evident, şi anume că arta Europei nu e singura care merită curiozitatea şi interesul nostru. Tocmai de aceea capodoperele ţinuturilor exotice sînt exilate în muzeele de etnografie, căci muzeele de „arte frumoase" sînt păstrate pentru artele în primul rînd antice ale Occidentului şi Orientului apropiat.

Stîrnind destul de tîrziu interesul estetic al omului obişnuit sau al marelui public, arta preistorică a fost vreme îndelungată prea timidă spre a-şi impune drepturile. O înţelegere mai largă şi mai profundă a artelor exotice de care au dat dovadă etnologii interesaţi de estetică şi mai instruiţi decît precursorii lor, cei care s-au ocupat de istoria religiilor, de mituri şi de „filosofia adîncurilor", îndreptăţeşte atenţia acordată astăzi picturii preistorice ; mai ales de cînd s-a constatat că această artă a popoarelor dispărute de pe teritoriile Saharei, Franţei sau Spaniei poate fi comparată cu ilustrările miturilor încă vii ale unor popoare pe care „civilizaţia occidentală" n-a reuşit să le distrugă cu totul, ca acelea din Australia şi Africa, deşi numărul boşimanilor şi al australienilor scade din nefericire înspăimîntător de repede. Vedem acum că rasele se pot stinge cu încetul, luînd cu ele comoara de nepreţuit a credinţelor, miturilor şi a artelor legate de ele.

Ziariştii care au poreclit Grota de la Lascaux, atunci cînd a fost descoperită, *Capela Sixtină a Preistoriei*, hazardau o comparaţie îndrăzneaţă care în linii mari e, de fapt, exactă. Într-adevăr, la Lascaux, ca şi la Vatican, întîlnim reunite elemente caracteristice „marii arte", un loc cu caracter *sacru*, îmbrăcat în imagini de către un om a cărui funcţie specializată, printre diferitele corporaţii constituind colectivitatea socială, e de a picta aceste imagini. Recunoaştem, astfel, de la început, în picturile rupestre ale Epocii de Piatră, existenţa unei arte valabile în sine şi pentru sine, a unui loc ales pentru cult şi căruia arta îi e de îndată asociată ; în sfîrşit, cu mult înainte de apariţia breslelor medievale, existenţa unei caste de artişti, a unei caste avînd privilegii şi îndatoriri proprii, legată probabil de casta preoţilor şi a vracilor, cu care, poate, se chiar confunda.

Fie că ocupă un rang sacerdotal sau e un simplu creator de imagini — ceea ce e cu neputinţă să ştim — pictorul paleolitic e un om aparte în trib, în clan. El e desigur scutit de sarcinile sociale impuse celorlalţi oameni în interesul colectivităţii ; ceilalţi vînează, cioplesc unelte şi arme de silex, dar rolul său e tot atît de important ca şi al lor, căci în cele din urmă depinde şi de el — tot aşa cum depinde de forţa, de sprinteneala şi îndemînarea vînătorului — ca vînatul trebuincios hranei celor din grote să fie asigurat la timp şi cu îmbelşugare.

E posibil ca la începuturile artei preistorice, cînd fiinţe încă foarte primitive imitau în lutul moale de pe pereţii cavernelor zgîrieturile urşilor sau urmele lăsate de puii lor rostogolindu-se prin culoarele strîmte şi înclinate, primii artişti paleolitici să fi fost nişte inconştienţi, nişte primitivi, nişte „naivi", încercînd neîndemînatic un gest creator de imagini, imagini care, pare-se, îi umpleau de uimire şi poate chiar de teamă, cînd le vedeau cum *trăiesc* ivite de sub degetele lor. N-a lipsit, fără îndoială, surpriza, cînd vînătorul a

recunoscut, uimit, în pîlpiirea focului, pe peretele zgrunţuros al peşterii, forme naturale, fie reliefate, fie scobite în stîncă, amintind vag înfăţişarea animalelor. Această asemănare cu totul întîmplătoare, dar o adevărată minune pentru el — căci omul primitiv se minunează de toate — îi dă într-o zi ideea să întregească, să desăvîrşească această asemănare, să fasoneze acest obiect ce te duce deja cu gîndul la un animal, astfel încît identitatea dintre reproducere şi original să fie uşor de recunoscut.

Pictura epocii paleolitice s-a născut deci dintr-un dublu gest de imitare, în realizarea sa materială şi, ca să spunem aşa, artizanală: imitarea „desenelor", existente deja pe pereţii culoarelor şi cavernelor, constituind deja opere de artă *involuntare* făcute de animale, şi imitarea animalelor familiare, născută din constatarea analogiei formelor între iregularităţile naturale ale rocii, ce pot fi retuşate pentru ca să devină identice cu animalul, şi animalul însuşi, aşa cum trăieşte el în memoria vînătorului. E de la sine înţeles, într-adevăr, că artistul preistoric picta din memorie. Nu ni-l putem închipui făcînd schiţe „după model", nici desenînd pe viu saltul unei antilope, fuga unui bizon ce se năpusteşte, maiestuoasa monumentalitate a mamutului. Nu numai că picta din memorie, după amintiri înregistrate cu o acuitate a observaţiei foarte rapide, dar şi în condiţii de lumină foarte problematice, în adîncul peşterilor lungi de sute de metri, departe de lumina zilei, şi uneori urcat pe schele care-i îngăduiau să decoreze suprafeţe de stîncă unde mîna sa nu putea ajunge; trebuia deci să se ridice pe o construcţie de bîrne prinse în curmeie ca să lucreze în voie, exact aşa cum făcea şi Michelangelo pentru plafonul Capelei Sixtine — dacă e să reluăm comparaţia între Lascaux şi faimoasa capelă a Romei.

Termenul *a decora*, pe care l-am folosit, e cu totul impropriu şi chiar şocant, fie că vizează grotele preistorice sau Capela Sixtină, un sanctuar nu e *decorat*. Chiar cuvîntul *decorare* presupune ceva laic, gratuit, pur formal ; el nu poate desemna

picturile bisericilor romane, catalane sau franceze, frescele lui Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, şi nici plafoanele baroce ale lui Zimmerman, Maulpertsch sau cele ale Asamilor, nici vitraliile lui Manessier sau mozaicurile lui Bazaine. De îndată ce intervine elementul magic, nu mai e vorba de *a decora*, ci de a crea imagini legate de ritual, înglobate pentru valoarea lor de simbol cît şi pentru frumuseţea lor artistică într-o arhitectură, ea însăşi simbolică.

Locurile unde se află picturile preistorice sînt locuri sacre : faptul e evident, deoarece peşterile pictate n-au slujit niciodată drept locuinţă sau cimitir : interzise unor finalităţi materiale, ele erau rezervate unei funcţiuni superioare. Nu putem presupune că erau muzee, pentru că ideea artei pentru artă, a artei ca plăcere pură, ca divertisment, este foarte tîrzie şi se naşte, de obicei, din descompunerea, din degradarea noţiunii supreme de artă. Aceste peşteri pictate, scutite de orice întrebuinţare utilitară, într-o vreme cînd oamenii se foloseau de orice crăpătură în stîncă spre a se adăposti de asprimile iernii, constituiau sanctuare : şi nu e important să ştim dacă aceste sanctuare erau consacrate unor ceremonii religioase sau magice, căci în cultele primitive magia şi religia îşi îmbină frecvent credinţele şi efectele.

Prima întrebare ce se ridică firesc cînd ne aflăm în prezenţa picturilor preistorice — şi ea e valabilă atît pentru Lascaux cît şi pentru Altamira, Tassili des Adjers sau Drakensberg — e următoarea : de ce oare aceste popoare primitive, ducînd o viaţă grea şi primejdioasă, consacrîndu-şi tot timpul şi toate muncile pentru satisfacerea nevoilor celor mai nemijlocite şi mai fireşti, îşi închinau energia şi inteligenţa să creeze şi astfel de imagini ?

Însăşi ideea de a decora este exclusă, fie că e vorba de peşteri pictate, de obiecte gravate cu desene, de pictură corporală sau tatuaj. Noţiunea de artă pentru artă, de gest estetic gratuit, intervine destul de tîrziu în istoria societăţii şi, oricare

ar fi mediul de civilizaţie studiat, se constată că trebuie să treacă timp foarte îndelungat pînă ce arta renunţă, în parte, la înalta sa finalitate în favoarea spiritului de joc sau a decorativului.

Dar nu trebuie să privim lucrurile în sens absolut : nu e de necrezut că şi primii artişti au putut fi inspiraţi de plăcerea nevinovată de a obţine, printr-o serie de gesturi pe jumătate voluntare pe jumătate întîmplătoare, o imagine satisfăcătoare prin ea însăşi sau prin asemănarea pe care o sugera cu un obiect familiar. Totuşi, acest *homo pictor* n-ar fi ajuns prea departe, din clipa cînd „descoperă" pictura, dacă s-ar fi mulţumit cu această satisfacţie superficială. Pictura a însemnat mult pentru el fiindcă juca un rol, un rol chiar foarte mare în ritualurile care reglementau raporturile societăţii umane cu lumea vizibilă şi invizibilă.

Problema funcţiei picturii în epoca preistorică nu i-a prea interesat pe primii observatori ai artei rupestre, extrem de neîncrezători, înainte de toate, în faptul neobişnuit ce li se înfăţişa ; primele silexuri cioplite şi primele picturi au fost înconjurate de suspiciune ; acestea din urmă au fost atribuite proscrişilor refugiaţi în peşteri, dezertorilor din războaiele napoleoniene, voluntarilor din războaiele religioase care s-ar fi „amuzat" să picteze aceste animale ca să-şi umple răgazurile la care erau siliţi. Patina de calcar acoperind pe alocuri picturile şi adeverindu-le vechimea, pentru că se poate calcula cîte secole sau milenii au trebuit să treacă pentru ca stratul transparent să se depună peste imagine, a autentificat imaginea. E un caz cu totul excepţional astăzi ca picturi recent descoperite să fie bănuite a fi *falsuri* şi puse pe seama dorinţei de cîştig sau a mistificării.

Avem astăzi procedee de datare ce furnizează o cronologie destul de exactă a picturilor şi o anumită diferenţiere a „şcolilor". Cu resursele prezente putem scrie o *istorie a picturii preistorice,* fără riscul de a comite erori grave sau numeroase. Pe de altă parte, *corpus*-uri de picturi rupestre din Europa, Africa, Australia ne dau o idee precisă

asupra numărului și repartiției lor. Dar în privința problemei majore, a funcției și a semnificației acestor reprezentări, sîntem încă, dimpotrivă, în stadiul primelor ipoteze, și soluțiile propuse de obicei sînt încă influențate de materialismul obtuz și strict rațional, ce domnea atunci cînd știința Preistoriei și-a ocupat locul printre celelalte științe.

Așa cum e pusă ea astăzi, întrebarea inițială — „de ce pictau oamenii din epoca pietrei cioplite" — poate avea soluții mai complexe și mai nuanțate decît interpretările acceptate în general. S-a căutat mai întîi un motiv utilitar ce rămîne valabil, desigur, dar care nu e adevărat și valabil decît în parte, căci nu cuprinde toate aspectele problemei. Diferite doctrine susțin că picturile și gravurile rupestre din peșterile franceze sînt, în cea mai mare parte, manifestarea — firească într-o societate de vînători — a dorinței de a asigura prin mijloace magice puterea asupra vînatului, hrana acestei societăți : cu atît mai mult cu cît dispariția vînatului ar fi însemnat pentru ea foamete, căci nici agricultura, nici creșterea vitelor nu existau încă și, chiar în împrejurările cele mai prielnice, culesul nu aduce decît o hrană auxiliară.

S-a crezut deci, în chip logic și rațional, că peșterile pictate erau „sanctuare" accesibile doar unei caste sacerdotale sau *inițiaților* — de unde dimensiunile lor reduse, înfățișarea lor de *sfînta sfintelor* — în care se oficiau riturile ceremoniale sortite să asigure vînătorilor un ajutor supranatural. Rituri însoțite de dansuri, cîntece, operațiuni magice unde picturile jucau un anumit rol. Se ajungea, astfel, cu ușurință la concluzia că elementele sanctuarului luau parte la această *vrajă cinegetică*, dovedită de imaginile de săgeți și suliți întipărite pe trupurile animalelor, pictate ca pentru a arunca un proiectil nevăzut asupra celui ce urma să fie omorît. El era rănit astfel prin acțiunea unei forțe oculte cuprinsă în imaginea pictată și din care se desprindea pentru a ajunge și a lovi obiectul reprezentat.

Uriașele progrese realizate în ultimii cincizeci de ani în cercetarea străvechilor mentalități primitive exotice, și vastul cîmp spiritual deschis tot mai mult în fața etnografiei, au îngăduit să se aplice, prin analogie, și societății preistorice europene datele culturii spirituale constatate și studiate astăzi la popoarele contemporane care, din punct de vedere tehnic și intelectual, se află încă în stadiul de civilizație aurignaciană sau magdaleniană. S-a ajuns astfel să se presupună că în afară de vraja cinegetică oficiată în peșteri cu ajutorul picturii, aveau loc acolo și ceremonii de jertfă ce mai există și azi la populațiile primitive din Africa și Altai.

Spre deosebire de vraja de vînătoare, violență materială exercitată asupra animalului, armă magică pornită împotriva lui, ritul de jertfire are ca scop să ceară iertarea animalului ce va fi omorît, pentru ca sufletul său să obțină liniștea și specia sa să nu încerce să se sustragă, printr-o sinucidere colectivă, prin refuzul de a se reproduce, îndatoririi de a-i hrăni pe oameni. Epuizarea vînatului prin dispariția rasei ar însemna o catastrofă ce ar condamna un întreg popor la moartea prin foame. Să obții ca animalul să se lase vînat și omorît, să nu-i poarte dușmănie omului și să vină mereu la îndemîna „armelor" sale, așa cum o cere legea naturii, să crească și să se înmulțească cu dărnicie, astfel ca oamenii să poată și ei să crească și să se înmulțească — acesta e rostul *picturilor rupestre* ce determină, în linii esențiale, arta epocii paleolitice europene.

Sînt, totuși, inevitabile unele erori în interpretarea acțiunilor și gîndurilor aurignacianului și magdalenianului, de care ne despart mai bine de douăzeci de mii de ani și al căror mod de a gîndi nu ni-l explică nici un document scris, nici o tradiție. Din fericire, în Africa nu se întîmplă același lucru, cel puțin în Africa de Sud, căci arta Saharei e tot atît de ipotetică precum cea a Franței sau Spaniei. Dar de vreme ce mentalitatea preistorică prezintă serioase analogii în diferite medii unde o întîlnim, apare îndreptățită încercarea de a înțelege

Preistoria europeană cu ajutorul documentelor oferite de *Preistoria actuală* a Africii de Sud, unde generația vîrstnică e încă în stare să *traducă* imaginile pictate și să le explice semnificația.

Cunoașterea miturilor africane „ilustrate" de picturile rupestre nu poate, desigur, să clarifice toate punctele încă obscure din arta preistorică europeană, dar ea aruncă o lumină lămuritoare asupra *cauzelor* acestei arte atunci cînd depășim primele ipoteze clasice ale vrăjii vînătorești și a ritualului de jertfă și întîlnim marile mituri cosmice ale căror imagini sînt transcripții figurate.

Astăzi e aproape sigur că arta preistorică africană, într-un moment dat al dezvoltării sale, a constituit un tot, începînd din Atlas pînă la Cap, și e vădit, de asemenea, că asemănările între arta africană și cea a Levantului spaniol sînt prea numeroase pentru a fi întîmplătoare : au existat deci influențe reciproce între cele două maluri ale Mediteranei, fără să putem totuși stabili cu siguranță care din ele l-a influențat mai întîi pe celălalt.

E cazul să adăugăm azi versiunii utilitare și raționale o interpretare mai largă, mai pătrunzătoare. Dacă nu cunoaștem adevăratul context spiritual în care s-a ivit, nu putem aprecia semnificația și importanța artei preistorice, așa cum „nu putem judeca arta creștină fără să cunoaștem doctrina lui Cristos" (Erik Holm). Și tot Erik Holm ne spune că, deoarece la extremitatea continentului african civilizația preistorică s-a păstrat intactă, „istoricii care studiază Preistoria pot să stea de vorbă cu contemporanii epocii de piatră, să le studieze obiceiurile, să asiste la dansurile lor, să le învețe limba, să le înregistreze legendele și să le confrunte tradiția mitică cu credințele religioase și operele gravate și pictate, ce sînt manifestări tengibile ale spiritualității lor". E cu putință astfel ca „reprezentările rupestre din Africa de Sud să dezvăluie într-o zi adevăratul sens al artei parietale europene".

Astfel, cîmpul de investigare a „cauzelor" picturii preistorice se lărgește considerabil ; așa cum a prevăzut Frobenius, fapt evident astăzi, nu pu-

tem separa în prezent studierea artei rupestre europene de cercetarea capodoperelor din Sahara și mai ales din Africa de Sud, căci gravurile din Tassili sînt și mai greu de înțeles pentru noi decît picturile școlii franco-cantabrice. Numai cu Africa de Sud și, în parte, cu Australia, mai avem o legătură vie și nemijlocită, martori, tălmăcitori, interpreți ai miturilor ce ne ajută să *citim* fără greș picturile și să le pătrundem cu exactitate înțelesul. Înțeles care, la rîndul său, prin asimilări prudente, va putea fi apoi fixat ca o „grilă" asupra picturilor din Franța și Spania, oferind cheia unui limbaj cifrat. A pretinde să studiezi în sine și pentru sine arta rupestră europeană, fără a ține seama de cea a altor continente, înseamnă a te limita în chip absurd la istoria locală, deși o istorie universală există. . .

Nu e cazul să comparăm aici meritele respective ale artei europene și africane, din punct de vedere plastic, nici să apreciem că una e superioară celeilalte : vom observa doar că pictura rupestră franceză n-a supraviețuit Paleoliticului, chiar dacă a atins uneori și Mezoliticul, în vreme ce aceea din Orange, Transvaal și Rhodesia se mai practică și astăzi, în plin secol al XX-lea, adică la treizeci de mii de ani după ce artistul magdalenian din Dordogne a încetat să mai picteze.

Asta nu înseamnă că pictorul african a făcut progrese în acești treizeci de mii de ani : imobilismul e una din legile de bază ale artei preistorice, ca și a tuturor artelor sacre, așa cum o arată tradiția bizantină ce se dezvoltă în Rusia pînă în secolul al XVIII-lea. Formele exacte, o dată descoperite, sînt repetate mereu, aproape fără schimbări. Cum e vorba de o artă ce-și are sursa îndeosebi în religie, nici n-ar putea fi altfel. Iar împăcarea lumii vizibile cu cea invizibilă, adeziunea societății umane la cosmos, strînsa legătură a terestrului cu cerescul, constituie elementele principale ale acestei arte.

Ceea ce se pictează decurge deci firesc din motivul pentru care se pictează. Fie că scopul e ma-

terial sau spiritual, figurile alese sînt aceleaşi, supranaturalul amestecîndu-se cu natura, natura devenind un mijloc de cunoaştere şi de interpretare a supranaturalului. Ştim, datorită miturilor ilustrate de arta rupestră a Africii de Sud, că regenerarea cosmosului e una din cerinţele esenţiale ale acestei arte şi că relaţia tribului cu energia universală răspîndită în diferitele lumi, cea vizibilă sau cea invizibilă, rezidă în imaginea însăşi. În Australia, gîndirea mitică merge şi mai departe : imaginile sînt *poli de atracţie magică*, stăpînii cerului şi ai pămîntului venind să sălăşluiască în aceste imagini născute tocmai din fluidul psihic pornit de la ei. Chiar şi în civilizaţii mult mai avansate există credinţa că Dumnezeu va primi să locuiască în pictura sau sculptura ce i se oferă ca sălaş. Acest sălaş va deveni, astfel, *divin*.

Naturalismul artei preistorice, asemănarea „fotografică" a animalului şi a reprezentării sale, sînt departe de a constitui în ochii spectatorului modern adevărata valoare a acestei arte. Pictura preistorică trebuie privită nu ca o strădanie, mai mult sau mai puţin reuşită, de a reproduce fidel cele văzute, ci ca un elan spre fantastic, pentru a ajunge la invizibil cu ajutorul vizibilului. Această artă, *magică* în cel mai înalt grad, este comparabilă, pe acest plan, cu cele mai mari manifestări artistice din lume şi, din aceleaşi motive, tot atît de demnă de admiraţie.

Adevărata cheie a picturii preistorice i se oferă doar celui ce îşi dă seama că se află în faţa unei adevărate *iconografii cosmice*, pe care miturile africane, ale pigmeilor sau ale boşimanilor ne îngăduie să o interpretăm cu limpezime. Putînd fi transpuse în Preistoria europeană, căci, ca toate miturile, fac parte din tezaurul universal al umanităţii, aceste mituri ne dau şi explicaţia anumitor figuri din peşterile franco-cantabrice. Să examinăm de pildă o pictură de la Mount Saint Paul, din statul liber Orange : elefantul-nor, dătător de ploaie. Însăşi lipsa de precizie cu care e pictat animalul se opune extraordinarei clarităţi a desenului caracterizînd imaginile din Drakensberg şi arată

că e vorba de un elefant-nor, umflat cu apă, mai degrabă nebulos decît avînd un trup al său. Ştim, pe de altă parte, că în mituri elefantul-nor e asociat cu capra neagră, reprezentînd furtuna, şi cu insecta numită călugăriţa, personificînd fulgerul. Trăsăturile de penel ce par a sugera părul sînt de fapt stropii de ploaie căzînd.

Prin analogie, se pot explica în acelaşi chip unele reprezentări din peşterile franco-cantabrice şi, mai ales, mitul ploii, ilustrat de fildeşul gravat de la Madeleine, a cărui fabulaţie e inspirată nemijlocit de legenda călugăriţei ce joacă un rol însemnat în tradiţiile sud-africane. Apropierea acestor mituri şi a picturilor rupestre arată că, cel mai adesea, acestea din urmă sînt comentarii plastice ale marilor şi vechilor legende ce lămuresc natura cosmosului.

Să luăm şi o altă pictură legată de mitul ploii : elefantul din peştera Philipp, în munţii Erongo ; vedem aici o suprapunere de figuri de animale, dintre care cea mai interesantă e o micuţă capră de munte roşie, desenată pe pîntecul unui elefant alb. Această suprapunere pare întîmplătoare, dar cine cunoaşte mitul fundamental al călugăriţei, e dinainte avertizat : capra de munte e înfăţişată în pîntecul elefantului, unde a intrat, aşa cum o vom arăta, ilustrînd foarte bine modul în care animalele reale, personajele mitice şi forţele naturii sînt reunite într-o aceeaşi datină. Tînăra capră roşie e sora călugăriţei, şi într-o zi, cînd, nesăbuită, a pornit-o prea departe, a întîlnit o turmă de elefanţi, şi unul din ei o înghite. Călugăriţa, alergînd în ajutorul surorii ei, se strecoară în trupul elefantului prin buric şi o salvează pe capră sfîşiind măruntaiele pachidermului.

Poate fi recunoscută aici o transcriere fantastică a furtunii, unde trupul elefantului-femelă-nor, *însărcinat* cu ploaia, o revarsă asupra pămîntului, după ce călugăriţa-fulger i-a deschis pîntecul. E aceeaşi poveste pe care o „citim" pe fildeşul gravat de la Madeleine. În acelaşi mod, e uşor de tradus printr-un mit boşiman scena atît de enigmatică reprezentată în aşa-numitul „puţ" de la

Lascaux. Elementele acestei compoziţii enigmatice sînt un bizon rănit, un bărbat mort şi un rinocer îndepărtîndu-se ; în apropierea bărbatului vedem un propulsor şi un fel de băţ cu o pasăre în vîrf ; iar capul bărbatului seamănă cu un cap de pasăre.

Asemănarea acestui băţ cu stîlpii funerari ai indienilor din Vancouver şi ai eschimoşilor din Alasca a dus la ideea că acest „puţ" ar putea fi un mormînt : poate chiar cel al bărbatului a cărui moarte e legată de întîlnirea cu bizonul şi cu rinocerul. Potrivit unei interpretări simpliste, am avea aici un fel de inscripţie funerară, o poveste de vînătoare. Dar nu trebuie să ne oprim la atît : tot aşa putem spune că reprezentările creştine ale Buneivestiri nu sînt altceva decît vizita unui tînăr la o fată care se joacă cu un porumbel îmblînzit, şi că Cina cea de taină povesteşte masa melancolică a unor prieteni cinînd împreună înainte ca unul din ei să plece într-o călătorie.

Conform miturilor ce mai trăiesc şi astăzi în memoria indigenilor din Africa de Sud, comune odinioară unui întreg *stadiu de civilizaţie*, rinocerul e asimilat nopţii şi întunericului ; el e îndreptat de obicei spre soare-apune şi coarnele lui simbolizează luna nouă. Dar luna la rîndul ei e reprezentată fie prin antilopă, fie prin bizon. *Ucis* de rinocer, bizonul mort ar întrupa deci în „puţul" de la Lascaux o eclipsă de lună.

Dimpotrivă, leul e pretutindeni asimilat soarelui, fie în extraordinara peşteră Trois-Frères din Ariège, în Atlasul saharian sau în Fezzan. Acest leu-solar mai are, pe deasupra, ciudata însuşire de a-şi prezenta capul văzut din faţă, în timp ce restul trupului e în profil. Acest cap văzut din faţă, înconjurat de coamă, simbolizează chipul scînteietor al soarelui, tot atît de îngrozitor de privit ca şi chipul fiarei. În sculptura medievală europeană, în podoabele frîurilor şi cingătorilor artei stepelor, *leul văzut din faţă* apare în acelaşi fel şi cu aceeaşi semnificaţie.

Privită într-un sens mai cuprinzător decît cel acceptat de obicei, arta animalieră a Epocii de Piatră ar avea, mai mult decît rolul de a asigura

reuşita vînătorii, virtutea de a *regenera cosmosul*, de a întreţine magic vitalitatea universului şi a tuturor locuitorilor săi, cereşti sau pămînteni, naturali sau supranaturali. Pigmeii din Africa Centrală, studiaţi de Frobenius, desenau imaginea animalului pe care urmau să-l ucidă pentru a-l face să renască şi să-i asigure supravieţuirea prin întoarcerea la forţele elementare, în sînul Mumelor, unde viaţa se perpetuează şi se recreează fără încetare.

Dacă nu cunoaştem sau nu ţinem seama de preocupările de ordin psihic pe care se bazează arta preistorică, ca şi orice formă de artă în general, nu putem avea decît o imagine superficială asupra ei. Frumuseţea plastică însăşi a acestei imagini nu e de ajuns pentru a-i motiva existenţa. *Homo pictor* este purtătorul şi interpretul unui *mysterium tremendum*, exprimat în imagini simbolice, ca şi „biblia săracilor" din catedrale sau ca „figurile paranoice" ale suprarealiştilor moderni. Imaginea nu poate fi despărţită în asemenea cazuri de semnificaţia ei metafizică.

Începem să ştim acum de ce picta artistul Epocii de Piatră — şi mai pictează încă la popoarele rămase la acest stadiu de cultură — şi ce picta.

Gestul de a desena pe stîncă şi de a pune culori primea o semnificaţie puternică şi fără echivoc pentru cel care executa acest gest. Aşa cum pictorul creştin din Evul Mediu se ruga înainte de a se instala în faţa peretelui unde tencuiala proaspătă aştepta fresca, aşa cum călugărul tibetan înainte de a executa un *tanka* oficia rituri ascetice şi de purificare, primul *homo pictor* simţea că întregul univers e implicat în acest gest creator al spiritului şi al mîinii, că forţele pămîntului şi ale cerului îl însufleţesc şi îl pătrund pînă în vîrful degetelor ce ţineau penelul pentru a „ilumina" suportul picturii şi a naşte acolo chipuri autentice, *realmente* vii.

Loc de întîlnire a energiilor cosmice, pictura preistorică fixează forţele elementare într-o imagine şi face să coboare zeii în profilul figurii de-

senate pentru a-i primi — așa cum se întîmplă cu acele *wondchinas* din Australia, forțe psihice căzute din ceruri, urme divine, proiecții ale visurilor celor nemuritori.

În timp ce *homo pictor* cel mai primitiv se slujea doar de degete ca să tragă în lutul moale acele linii sinuoase mai mult sau mai puțin gîndite, numite de specialiștii în Preistorie „macaroane", și al căror înțeles e cu neputință să-l bănuim, artiștii „marii epoci" cuaternare întrebuințau un material deja destul de perfect pentru a obține efectul estetic și eficacitatea utilitară a imaginii.

Dacă lăsăm la o parte sculptura în ronde-bosse, adică imaginile tridimensionale ținînd de sculptură și nu de pictură, observăm în activitatea pictorului două tehnici deosebite : pictura propriu-zisă ce n-are nevoie de definiție, și „gravura" care, fără modeleu și fără culoare, reproduce silueta animalului și anumite amănunte — ale blănii, de pildă — ce scot în evidență trăsătura proprie bizonului, ursului sau mamutului. Gravurile rupestre, mai ales din Paleoliticul european, nu sînt întotdeauna ușor de descifrat, căci prezintă o îmbinare de imagini și mai greu de deslușit datorită suprapunerii altor figuri gravate, executate de-a lungul veacurilor și poate al mileniilor.

Țelul operei de artă fiind utilitar, necesitatea de a picta figuri noi de fiecare dată cînd era nevoie de ele pentru vrăjirea vînatului, pentru ritul de jertfire sau pentru orice alt ceremonial magic sau religios de care erau legate aceste imagini, îl obliga pe *homo pictor* să le „suprapună" peste operele înaintașilor săi, dar pe acestea nu le ștergea, deosebindu-se astfel de mecenații Renașterii italiene ce nu ezitau să înlocuiască frescele unui pictor „demodat" cu cele ale pictorului la modă. În acest fel, fără scrupule și remușcări, Rafael a făcut să dispară, sub propriile-i opere, la Vatican, cele ale lui Masaccio, ale lui Signorelli și ale altor maeștri din Quattrocento, a căror veche celebritate a fost eclipsată de tînăra faimă a lui Sanzio. Capela lui Nicolae al V-lea, tot de la Vatican, pictată

în întregime de Fra Angelico, datorează doar îngustimii ei și lipsei de lumină faptul că a fost cruțată de acest vandalism nerăbdător să înlocuiască „vechiul" prin „modern". Dealtfel, tocmai epocile cele mai bogate în genii respectă cel mai puțin operele trecutului, pe care îl depășesc prin belșugul creației lor. Veacurile mai sărace în genii creatoare și înnoitoare devin conservatoare și chiar „arheologice", adună cu grijă orice fărîme ale operelor trecutului pe care tumultuoasa fecunditate a perioadelor din plin creatoare le lasă să se piardă, conștientă de faptul că arta trebuie să fie o necontenită și efervescentă înnoire.

Homo pictor acoperea cu propriile-i picturi pe cele din peștera deja încărcată peste măsură de imagini, căci spațiul era limitat și vechile imagini, *moarte*, lipsite de actualitate, nu mai aveau putere. Deslușim cîteodată, în figurile pictate, diferitele perioade succesive datorită deosebirilor tehnice și estetice. În ceea ce privește figurile gravate, această discriminare e mai mult o presupunere sau e chiar cu neputință. După cum fondul era moale sau tare, lutos sau stîncos, *homo pictor* se slujea de deget, care, în primul caz, brăzda destul de adînc lutul, sau de o daltă din silex, care-i îngăduia să cresteze profund stînca. În ultimul caz, întrebuințînd o lamă ascuțită și tăioasă, uneori chiar dantelată, el săpa piatra așa cum ar face un ștrengar ce se slujește de briceag ca să scrijelească o inscripție pe zidul casei. Cînd desenul trebuia să ducă la un fel de relief în adîncime, conturat de o trăsătură mai accentuată, unealta tăioasă era însoțită de un fel de ciocan ; se întrebuința de asemenea și un tîrnăcop foarte puternic cu care se ciocănea o înșiruire de puncte, subliniind conturul ființei înfățișate.

Coloritul sobru și cald al picturilor rupestre din cuaternar, adăugîndu-se minunatei vitalități, dinamismului intens al figurilor animale, rezulta dintr-o paletă destul de simplă, cu elementele oferite de mineralele înseși, a căror policromie artistul preistoric a știut să o aprecieze și să o adapteze diferitelor sale trebuințe. Se prea poate, într-adevăr,

ca *homo pictor* din Epoca de Piatră europeană, ca şi popoarele care trăiesc astăzi la acelaşi nivel de civilizaţie, să-şi fi zugrăvit trupul din motive estetice sau profilactice. Pictura corporală — cu anexa ei : tatuajul — a fost, după toate aparenţele, prima activitate a pictorului în scopuri efectiv utile (machiajul înspăimîntător, în stare să stîrnească groaza duşmanului, semne tribale, „semne de castă", pastă de antimoniu împotriva oftalmiilor etc.), profilactice în chip magic (cercuri desenate în jurul „deschizăturilor" trupului spre a opri pătrunderea forţelor rele ce s-ar putea strecura pe acolo) sau chiar religioase. Praful de argilă colorată, ocrul a cărui culoare seamănă cu cea a sîngelui, a fost întrebuinţat, tocmai datorită acestei asemănări, în riturile funerare de resurecţie, în preistorie şi, în general, în societăţile primitive cele mai diferite ca civilizaţie şi aşezare.

Ca şi ocrul, de departe cel mai des întîlnit, ceilalţi coloranţi erau obţinuţi din minerale mai mult sau mai puţin obişnuite. În vreme ce ocrul dădea o întreagă gamă de culori, de la portocaliu deschis la castaniu închis, negrul provenea din cărbune de lemn şi din mangan. Unele nuanţe de violet, cele de la Altamira de pildă, erau rezultatul unui amestec, dovedind la *homo pictor* existenţa unei sensibilităţi foarte vii la cromatisme rafinate. Nici o urmă de verde sau albastru la artistul preistoric european, căci rocile cunoscute nu le conţineau, iar albul apare foarte rar : de fapt o singură dată, la Gargas.

Ocrul se prezintă, uneori, în „fondurile atelierelor" descoperite în peşteri, sub formă de bastonaşe ce erau întrebuinţate probabil în acelaşi mod ca şi creioanele şi pastelurile astăzi, dar materialul întrebuinţat cel mai des este un praf colorat (pigment), amestecat cu un medium gras, provenind dintr-o grăsime animală combinată cîteodată cu albuş de ou şi sînge : aceste două mediumuri avînd, poate, mai mult o semnificaţie magică decît una tehnică. Pasta colorată, pusă într-o cupă de piatră sau de lut, era aşternută la rece, uneori chiar la cald, ca să se obţină o diluţie mai com-

pletă şi mai fină a amestecului prafurilor şi grăsimilor, cu un penel dintr-un smoc de păr sau de pene, un beţişor cu vîrful sfărîmat şi muiat în gură, sau chiar cu degetul.

Îndatorirea de a acoperi cu picturi suprafeţe mari cu peneluri atît de fragile l-a făcut pe *homo pictor* să proiecteze pe această suprafaţă, după cîte se pare acoperită deja mai înainte cu un grund de grăsime, prafurile mărunt măcinate. În acest caz ele erau suflate, după procedeul de curînd inventat de aerografie, printr-un tub scobit la mijloc, ca la Lascaux, sau mai simplu, dintr-o cantitate de praf pusă direct în gură. *Vaporizarea* foarte abilă a acestor culori îngăduie efecte extraordinare de relief iluzionist în modelele de crupe de cai şi de coame pe care le admirăm la Lascaux.

Suflarea era deosebit de utilă de fiecare dată cînd artistul preistoric lăsa pe peretele peşterii amprenta propriei sale mîini. Aceste amprente erau realizate desenînd cu cărbune sau ocru conturul palmei şi al degetelor : interiorul era apoi acoperit cu culoare sau, dimpotrivă, lăsat gol, *rezervat,* în mijlocul unui cîmp colorat. Specialiştii în Preistorie nu au căzut încă de acord în privinţa influenţei şi semnificaţiei acestor mîini, întîlnite şi la unii „paleolitici de azi", australieni de pildă, şi la compatrioţii noştri, aurignacienii : cu atît mai mult cu cît, foarte adesea, aceste mîini prezintă amputări ale degetelor sau falangelor, a căror interpretare rămîne foarte ipotetică.

Mult timp a fost o enigmă pentru specialişti sau pentru simplii amatori de artă preistorică felul cum primea lumină *homo pictor* în timp ce executa, în coridoare înguste sau în peşteri foarte îndepărtate de intrarea cavernei, aceste picturi atît de complexe şi frumoase. S-a crezut uneori că individul aparţinînd castei artiştilor era înzestrat cu o nictalopie îngăduindu-i să lucreze pe întuneric, ca la lumina zilei. O altă ipoteză îşi ia argumentele din extraordinara memorie vizuală a acestor oameni din epoca pietrei cioplite, pretinzînd că erau în stare, cu ochii închişi, să înfăţişeze pe un perete un animal miraculos de *real.* Într-adevăr, această

memorie e atît de deosebită încît, fără „studii", fără schițe — căci îi era cu neputință să picteze după model, să facă măcar crochiuri după bizoni, mamuți sau rinoceri — artistul obținea imediat o asemănare fotografică comparabilă cu cea a *instantaneului* celui mai rapid.

În realitate, pictorul peșterilor avea mijloace de luminație : s-au găsit urme de cărbune rămase nu de la un foc, căci peșterile sacre nu erau locuite, ci de la torțe : se poate observa însă că o întrebuințare frecventă a torțelor ar fi afumat tavanul și pereții laterali ai sanctuarului, fapt ce nu se întîlnește însă niciodată. În schimb, s-au descoperit lămpi făcute dintr-o bucată de șist sau gresie, scobită anume în formă de cupă mică sau pahar : aici se punea puțină grăsime unde era înmuiat un fitil. Aceste mijloace primitive le erau de ajuns acestor artiști extraordinar de înzestrați spre a-și lumina partea de peșteră unde pictau. Trebuie să fi fost lămpi portative, căci anumite picturi erau executate cu ajutorul scărilor sau chiar al schelelor, și erau ținute într-o mînă, în timp ce cealaltă se îndeletnicea cu pictatul. Fie că erau lămpi, torțe sau candele, ele presupuneau că *homo pictor* e în stare să aprindă din nou, la nevoie, flacăra stinsă de un curent de aer sau de umezeala prelinsă din tavan, deci el avea o „stăpînire a luminii" foarte înaintată, și că întrebuința — cine știe ? — și aprinzătoare portative destul de perfecționate, dacă nu cumva umbla întotdeauna însoțit de un recipient cu jar, ceea ce e puțin probabil.

Cercetarea mijloacelor tehnice utilizate nu răspunde decît în parte la întrebarea pusă la început : cum se picta ? Altfel spus : cum trebuie vizitatorul de azi de la Lascaux, Font de Gaume, Niaux, Rouffignac, Altamira — ca să nu vorbim decît despre grotele europene — să urmărească, în imaginile pe care le privește, stilul ce a prezidat crearea lor ? Cele expuse pînă acum în privința țelurilor și finalităților picturii lasă să se întrevadă că această pictură preistorică *utilitară* trebuie să răspundă, și sub aspect stilistic, scopurilor sale. Ea

va fi deci, în primul rînd, o artă animalieră, căci ea trebuie să acționeze asupra lumii animalelor, și apoi va fi o artă realistă, căci animalul real, viu, așa cum e el, trebuie să fie exact înfățișat spre a fi *lovit* de arma magică a picturii.

Așa cum pictura de portrete, în Occidentul medieval, s-a născut — o vom vedea mai tîrziu — din reprezentarea figurilor de donatori în tablourile religioase, unde asemănarea era necesară pentru finalitatea cvasimagică a portretului, tot astfel arta animalieră preistorică este, în însăși esența sa, realistă. Durata acestei arte a rămas legată, într-adevăr, de utilitatea ei într-o anumită formă de civilizație : cea a vînătorilor. Odată cu dezvoltarea civilizației păstorești și agricole, picturile magice acționînd asupra vînatului vor rămîne fără folos și vor dispărea ; însăși dispariția lor dovedește că funcția lor era de ordin practic și nu estetic. Cînd societatea pentru care picta *homo pictor* din Paleolitic n-a mai practicat vraja cinegetică și ritualurile de jertfire, casta pictorilor și funcția ei a devenit perimată și arta lor a murit, în sensul propriu al cuvîntului. Așa cum va muri din păcate și la australieni și boșimani, moștenitori ai vechii tradiții paleolitice, atunci cînd vor fi ajuns în contact cu civilizația europeană ce le va distruge credințele, riturile și, prin asta, arta, — dacă nu cumva avea s-o ucidă în mod și mai eficace împingînd-o la degradare, făcînd din ea o „curiozitate" pentru turiști. Mai există și astăzi cîteva medii de cultură unde pictura paleolitică se perpetuează, fecund și chiar cu măreție, dar oare cîtă vreme vor mai trăi acești artiști amenințați de atîtea primejdii ?

Coborîtori dintr-o foarte veche experiență artistică, avînd o cronologie încă ipotetică, dar cu o vechime sigură, pictorii preistorici au dobîndit o știință a artei de a picta, un sentiment estetic și un „gust" ce se manifestă astăzi din plin la ultimii reprezentanți ai școlii boșimane care a lăsat atîtea capodopere în peșterile și în adăposturile din Africa de Sud. Nici artistul magdalenian sau aurignacian din școala franco-cantabrică nu e un primitiv : știe să compună o scenă emoționantă, ca

aceea din groapa omului mort de la Lascaux : bizonul prăbuşindu-se şi pierzîndu-şi măruntaiele chiar în clipa cînd se repede la omul cu cap de pasăre, zăcînd cu braţele întinse, e de un expresionism puternic. Tratarea spaţiului, bineînţeles fără legătură cu ceea ce numim de obicei perspectivă, aduce variaţie în obişnuitul profil ; pictorul încearcă uneori să înfăţişeze animalul într-o mişcare de răsucire, astfel încît să dea iluzia că acesta iese din profunzime şi să sugereze a treia dimensiune prin artificii în acelaşi timp naive şi savante. Efectele de racursiu şi de „perspectivă răsucită", întîlnite la Lascaux, la Drakensberg, în Statul liber Orange, în Sahara, vădesc o ambiţie de a sustrage animalul de la fixarea bi-dimensională pentru a-l situa într-un spaţiu aerian unde e liber să respire şi să se mişte.

Unii specialişti au atribuit un rol de iniţiere acestei „perspective răsucite" a coarnelor de bizon în peştera Trois Frères, a picioarelor de antilopă în Drakensberg şi în picturile de la Tassili ; după Holm, acest mod de reprezentare, dictat de preocupări ezoterice, ar avea drept scop „să insufle viitorului iniţiat o viziune mitică a lucrurilor". Acest amănunt dovedeşte, o dată în plus, că ceea ce-l interesează înainte de orice pe artistul preistoric este *spaţiul interior* al compoziţiei, dimensiunile metafizice ale scenei înfăţişate.

Deci, de fiecare dată cînd privim o pictură preistorică, fie ea aurignaciană sau magdaleniană, fie ea opera unui „paleolitic" din zilele noastre, australian sau boşiman, trebuie să dăm atenţie acestui conţinut psihic, mitic, sacru, despre care am vorbit, fără de care n-am avea decît o viziune superficială a lucrurilor şi n-am acorda imaginilor adevărata lor valoare, mai mult metafizică decît estetică. Din fericire, cunoaşterea miturilor africane şi australiene ne face mai inteligibilă decît li se părea specialiştilor de ieri această artă rupestră atît de răspîndită în lume şi atît de remarcabilă prin unitatea semnificaţiei sale în cadrul diversităţii formelor.

Evident, sîntem încă departe de a şti şi de a înţelege totul. Multe imagini rămîn încă o enigmă, fiindcă ne lipsesc cheile ce ne-ar permite să le interpretăm : amprentele de mîini, adesea cu degete sau falange amputate, întîlnite cam peste tot, însă mai numeroase în peştera de la Gargas unde sînt peste o sută cincizeci. Se presupune că aceste urme sînt legate de un rit, practicat şi de australieni, la care mutilările joacă de asemenea un rol ritual.

Cum trebuie să *citim*, în sfîrşit, vălmăşagul halucinant de animale, suprapunîndu-se unele peste altele în „Sanctuarul" de la Trois Frères, unde drăcuşori neliniştitori, hibrizi între oameni şi animale, asemenea satirilor Antichităţii sau demonilor din arta Evului Mediu, par nişte păstori magici ai turmei de reni, bizoni şi cai printre care dănţuiesc cîntînd din flaut ? Se va discuta mult şi despre renumitul Vrăjitor sau Zeu din aceeaşi peşteră, şi faptul că i se dă, fără deosebire, unul sau altul din aceste nume, arată că nu se ştie încă dacă ne aflăm în faţa unui fel de preot mascat sau a unei fiinţe supranaturale ce ne duce cu gîndul la un Mare Pan al lumii preistorice, zugrăvit în negru, deasupra turmelor pestriţ colorate, într-un loc aproape inaccesibil, care trebuie să fi fost ultima aproape inaccesibil — şi cea mai impresionantă — rezervată iniţiatului la capătul grelelor sale încercări. Se prea poate şi ca aceşti drăcuşori hibrizi să fi fost, ca şi acei *alcheringa* din Australia sau *inuas* ai eschimoşilor, nişte genii demiurgice, jumătate zei jumătate animale, suflete ale animalelor moarte, metamorfozate, duhuri elementare conducînd drumul universului.

Chiar dacă nu putem avea informaţii exacte asupra înţelesului imaginilor, şi dacă via curiozitate pe care o stîrnesc se loveşte de prea multe necunoscute, pictura preistorică e un izvor nesecat de încîntare pentru cel ce vrea s-o studieze, prin însăşi natura figurilor şi, pe plan secundar, prin problemele estetice şi tehnice legate de ele. Dacă încetăm să le privim ca opera unor „primitivi" neîndemînatici şi naivi, cufundaţi în mitologii groso-

lane, aceste picturi devin deosebit de captivante. Arta fantastică de azi, cea a suprarealiştilor, care ne-a ajutat deja să reevaluăm pe drept cuvînt pe unii pictori mai vechi, uitaţi, ca Monsù Desiderio sau Arcimboldo, ne duce nemijlocit la Preistorie şi ne învaţă că „drăcuşorii" de la Trois Frères, de pildă, şi-ar găsi foarte bine locul într-un iad al lui Hieronymus Bosch.

Din aceste „Olimpuri" preistorice ţîşnesc figuri puternice, demoniace din unghiul nostru de vedere, zeul jumătate leu jumătate ren de la Trois Frères, diavoliţa păroasă, totodată grotescă şi înspăimîntătoare de la Ngungunda II, în nord-vestul Australiei, cu trupul obez avînd striaţii verticale roşii, Marele Zeu de la Sfar, descoperit de Henri Lhote în Tassili-Adjer (unde întîlnim şi amprente de mîini mutilate în negativ), înalt de şase metri, cu capul lui de insectă şi cu tagma lui de „rugătoare" cu cranii sferice fără chip. În ceea ce-l priveşte pe Marele Zeu „marţian", — botezat astfel de Henri Lhote datorită asemănării lui cu unele plăsmuiri ştiinţifico-fantastice, asemănare care, luată în sens propriu de către unii, a făcut să i se reproşeze marelui savant, explorator al „muzeului" saharian, că a afirmat, fără dovezi, venirea unor fiinţe din Marte ce ar fi colonizat Sahara la o dată necunoscută a istoriei ! — el domneşte peste un popor extraordinar, de demoni-minori din Jabbaren, contemplîndu-i paşnic cu ochii săi mari şi rotunzi din dosul hublourilor unei căşti de scafandru sau de călător interplanetar.

Dacă e întotdeauna mai interesant să cunoaştem contextul metafizic al unei picturi decît să ignorăm ce înţeles are ea şi ce reprezintă, nici plăcerea gratuită pe care ne-o provoacă arta rupestră nu este de neglijat. Pe nedrept ar crede profanii că doar specialiştii avînd chei necesare pentru a o înţelege ar trebui să se apropie de ea. Tuturor celor pe care îi mişcă, îi emoţionează, îi distrează sau îi încîntă imaginile frumoase, capodoperele create de *homo pictor* din Paleolitic, le rezervă bucurii de nesecat. Micile personaje nervoase şi neastîmpărate din Levantul Spaniol, cu certurile lor nesfîrşite, caii măreţi de la Lascaux, ce ne duc cu gîndul la cei de la Partenon sau la armăsarii mongoli de la mormintele dinastiei Han, preoţii şacali de la Fezzan, sfîşiind rinocerii, berbecii uriaşi de la In Habeter, purtînd soarele între coarne, blîndele şi paşnicele antilope de la Drakensberg din Orange, odihnindu-se, vînătorii de canguri de la Gosford, din Noile Galii de Sud (Australia), ar putea fi socotite printre *piesele importante* ale acestui muzeu imaginar al Preistoriei care ar fi atît de interesant de realizat astăzi, cel puţin prin reproduceri... şi care ne-ar învăţa atîtea lucruri despre naşterea artei, despre primele tehnici, despre ideile estetice generalizate în timp şi spaţiu şi, în sfîrşit, despre *conţinutul* tablourilor situate chiar la începutul acestei grandioase arte care păstrează totuşi o semnificaţie esenţială : să exprime sacrul cuprins în vizibil, să facă vizibil nevăzutul, ceea ce e, în definitiv, potrivit concepţiei noastre, funcţia majoră a artei.

II. IMAGINI PENTRU UMBRE

Viața pe pămînt nu însemna, în metafizica egiptenilor, decît un scurt popas într-un loc pe care erai chemat să-l părăsești mai devreme sau mai tîrziu, dar unde șederea noastră era în mod necesar foarte scurtă ; era deci important să profiți cît mai mult de ea pentru a-ți asigura o nemurire fericită într-o lume de dincolo, numită *cîmpiile lui Hialu*, unde duceai aceeași existență ca și pe pămînt, dar pentru veșnicie. Lipsa de interes pentru viața pămînteană se vădea în lipsa de trăinicie a construcțiilor sortite celor vii : n-a rămas nimic din ele, și aproape nici o urmă a unei arte ce nu e funerară, închinată morții și lumii de dincolo.

E foarte probabil ca șubredele palate egiptene, nesupraviețuind locuitorilor lor, să fi fost împodobite cu picturi ; se prea poate, de asemenea, ca aceste picturi să fi avut același stil și aceeași tehnică ca și cele din mormintele ce ne oferă astăzi, odată cu statuile unde se adăpostea „dublul", unde se cuibărea „sufletul", odată cu mobilierul funerar, toate documentele pe care le avem despre arta egipteană. Aceste picturi sînt magice în sensul că tot ce e *înfățișat* aici pe pămînt, *există* cu adevărat în lumea de dincolo. Ființele și lucrurile trebuie deci înfățișate în așa fel încît să-și păstreze în eternitate forma și culoarea ce li s-a dat. Această artă a imuabilului, a imortalizării provizoriului, nu se va schimba, deci, începînd din Preistorie pînă aproape de declinul civilizației egiptene.

iar revoluția estetico-religioasă a lui Ehnaton nu înseamnă o zdruncinare a temeliilor ei. Deoarece magia vine în ajutorul artei, obiectul *pictat* aici e un obiect care *trăiește* în altă parte ; bineînțeles, cu condiția să se respecte anumite reguli estetice și magice.

Ne putem face o idee reală despre statutul social al pictorului egiptean, despre modul său de trai și felul de a lucra, vizitînd satul de artiști construit sub dinastia a XIX-a la Deir-el-Medineh ca să-i adăpostească pe cei ce lucrau la templu ; vestigii rare și rafinate dovedesc că ei și-au împodobit casele, sau, mai degrabă, celulele foarte strîmte, cu fresce unde iese la iveală o vervă, o spontaneitate corectate și strunite de imperativele de împodobire a templelor și mormintelor. Tehnica lor era destul de simplă : pictorii își dobîndeau o sprinteneală a desenului și o siguranță a mîinii, fără greș, desenînd figuri pe pietre plate sau cioburi de vase pentru a ajunge la o îndemînare perfectă. Ei pictau fresce și, într-adevăr, fresca nu îngăduie, în principiu, nici o retușare ; de fapt ei dădeau strălucire frescei prin encaustică, procedeu în care ceara caldă e amestecată cu gălbenuș de ou.

Se pune adesea întrebarea ce mijloc de luminație foloseau pictorii atunci cînd lucrau în mormintele ce înaintau foarte adînc în stîncă, deci foarte departe de lumina zilei : căci se pare că orice fel de lampă întrebuințată în acea vreme, torță sau lumînare, ar fi lăsat urme de fum pe aceste picturi ; dar ele nu se zăresc nicăieri, și nici în frescele sau baso-reliefurile înfățișînd adesea pictori la lucru nu se arată niciunde vreo lampă. E una dintre numeroasele enigme nesoluționate și, după cîte se pare, de nerezolvat, ale artei egiptene : mai există și alta, foarte ciudată, și pe marginea căreia sînt încă posibile numeroase discuții în contradictoriu — este vorba de neterminarea unor chipuri, precum voluntară e și omiterea unor amănunte. Existența *în lumea de dincolo* a obiectului înfățișat *aici* pretinde o exactitate meticuloasă în

reproducerea tuturor părţilor. Această neterminare, apărînd cu totul excepţional, trebuie s-o recunoaştem, îşi poate avea rădăcinile într-o superstiţie populară comună unor medii de cultură foarte numeroase şi diferite : asimetria sau lipsa unui motiv în decoraţia japoneză, gaura lăsată intenţionat într-o ţesătură peruviană, pentru ca sufletul să nu rămînă închis acolo, in sfîrşit, vechea teamă că „atunci cînd casa e terminată, moartea intră în ea".

Tehnica obişnuită a pictorului egiptean consta în aşezarea unui strat de vopsea amestecată cu apă şi clei peste un suport de calcar netezit sau pe un grund din pămînt şi paie tocate, după împrejurări. Această pictură, aşa de uşoară, de transparentă, încît seamănă uneori cu acuarela noastră, sau, cînd e mai densă, cu guaşa, primea de la albul luminos al fondului de ipsos alb o minunată luminozitate. În picturile tebane din dinastia a XVIII-a, suportul este un stuc de ipsos şi piatră, măcinate împreună, gros de doi milimetri şi aplicat pe un fond de chirpici sau de vălătuc. Datorită virtuozităţii în desen, obişnuinţei de a face crochiuri rapide, pictorul îşi schiţa figurile cu un gest infailibil : le umplea apoi de culoare, slujindu-se de perii mari pentru fond, de peneluri subţiri uneori ca un fir pentru detalii, însă nu de penelurile de păr utilizate astăzi şi cunoscute, se pare, încă de arta preistorică : penelul egiptean e ca şi calamul scribului, o trestie cu capătul mestecat în gură în aşa fel ca să i se dea grosimea sau fineţea dorită.

Cunoaştem aceste instrumente căci le-am găsit în morminte odată cu paletele şi cutiuţele de culori. Culorile, puţin numeroase şi simple, erau obţinute din cretă pentru alb, din ocru pentru galben şi roşu ; fireşte negrul de fum, auripigmentul galben erau obişnuite, dar existau din plin necrezut de multe materiale rare, ca de pildă albastrul de cobalt şi verdele de aramă, „reconstituite de chimia modernă... dar la un preţ exorbitant" (André Lhote). Culorile erau mai deschise sau mai închise după cîtă apă li se adăuga. Anumite părţi ale compoziţiei erau acoperite cu un verniu transparent,

ca să li se dea strălucirea dorită. Meşteşugul acestor artişti, lucrînd pe întuneric sau luminaţi de biete lămpi, era cu adevărat savant : în încăperile destul de apropiate de intrarea mormîntului se puteau folosi oglinzi, reflectoare, primind şi proiectînd înăuntru lumina puternică a soarelui ; dar îndată ce ei se adînceau în stîncă, această soluţie nu mai putea fi întrebuinţată.

Problemei materiale a dificultăţii de a executa pictura în condiţii probabil grele, i se adăuga problema, estetică şi morală totodată, şi de cea mai mare importanţă, a reprezentării. Fiinţele şi lucrurile trebuiau să fie înfăţişate cu o exactitate într-adevăr fotografică : tot ceea ce trebuia transpus şi actualizat într-o lume de dincolo prin vraja picturii, era necesar să fie imitat complet şi perfect. Nu putea găsi loc nici un fel de iluzionism într-o relaţie atît de aparte şi de tiranică. Pîinile rotunde stivuite pe o masă trebuiau să fie aşezate de parcă ar fi fost nişte cercuri suprapuse : servitorii din casă şi de la cîmp erau înfăţişaţi cu toţii, cu aceeaşi înălţime, chiar dacă erau mai aproape sau mai departe, şi în picioare, cu tot trupul perfect vizibil, chiar dacă se aflau în mijlocul unei mulţimi, deci de fapt unii în dosul altora. Egiptenii considerau deci perspectiva, care e în fond un artificiu şi o iluzie, ca nefiind valabilă, căci ducea, după logica lor, la rezultate absurde şi, în orice caz, necorespunzătoare ţelului urmărit de artist.

O estetică a realităţii pure, în stare brută, am putea spune, a concordanţei absolute între imagine şi model (ţinînd seama de convenţiile inerente oricărui mediu de cultură) impune picturii egiptene un realism riguros ; nu un naturalism tinzînd la o coexistenţă cît mai strînsă a obiectului cu reprezentarea. Reprezentarea e grafică şi cu două dimensiuni ; ea nu încearcă să înţepe privirea dînd iluzia unui volum, a unei grosimi, a unei adîncimi. Se porneşte de la ideea că fiinţa sau obiectul desenate în aplat, proiectate în lumea de dincolo, îşi află acolo cea de a treia dimensiune pe care

o avea aici pe pămînt, doar dacă nu există și acolo decît umbre bi-dimensionale. Cum acționează imaginea în acest proces de realizare a celeilalte ființe, a celuilalt obiect — al celor situate, am zice noi, în *cîmpiile lui Hialu* —, nimeni nu ne-o poate spune ; riturile magice își au eficacitatea lor misterioasă și poate nu în întregime lămurită nici chiar pentru cei ce le practică. Noi nu cunoaștem exact simbolismul specific picturii egiptene, în afară de cîteva semne cunoscute egiptologilor și specialiștilor în istoria religiilor. E vorba deci de o artă în același timp realistă, împingînd realismul pînă la pitorescul cel mai amuzant, și hieratică, interesată în realizarea unui stil solemn și monumental, pe măsura regilor pămîntului și a zeilor.

Există totuși cîteva excepții de la această aplatizare bi-dimensională a obiectului cu trei dimensiuni, ale cărui însușiri nu trebuie să fie schimbate sau diminuate, excluzîndu-se iluzia volumului și a oricărei perspective în sensul acordat de noi acestui cuvînt : șirurile de animale al căror trup e ascuns în parte de celelalte, ceea ce presupune o distribuire spațială în adîncime ; turma de pelicani dresați pentru pescuit din mormîntul lui Horemheb din Valea Regilor. Dar cele ce în realitate sînt într-adevăr așternute orizontal pe pămînt, de exemplu o casă în mijlocul unei grădini, cu bazinul și palmierii ei, pictorul le așază vertical, de parcă toate s-ar ridica deodată și s-ar etaja în înălțime și în lățime în loc de a se desfășura, cum se întîmplă în realitate, în profunzime. Nu este vorba deci de o adevărată realitate, ci de o aparență căreia i se atribuie valoarea de realitate : astfel e vila lui Minnakht în mormîntul său de la Șeic-abd-el-Kurnah, unde se combină viziunea de la sol, viziunea în zbor de pasăre și cea în plan coborît cu ceea ce numim perspectivă în raze, care e și mai frapantă în mormîntul lui *Rekhmara*, din același loc. Un om înfățișat în picturile funerare în timp ce bea dintr-un bazin apa sacră de la Amentit, pare că stă chircit pe capacul unei putini, căci apa *se ridică* și ea, ca să fie receptată și simțită ca apă : ce ar deveni un fluviu desenat doar

printr-o singură linie orizontală, ce *existență* ar avea el ?

La baza oricărei picturi există o *problemă a ființei* ce poate primi diferite soluții. Soluția egipteană, folosind planul de sus și cel de jos, ni se pare puerilă, dar ea e singura ce satisface nevoia de adevăr și de totalitate absolută. Sprinteneala gesturilor, vioiciunea atitudinilor, trăsătura autentică surprinsă pe viu și reprodusă cu o veridicitate frapantă, toate acestea le regăsim în numeroase exemplare în toate frescele funerare, și simțim acolo acea dragoste sinceră, puternică, spontană și emoționantă a egipteanului pentru tot ce e viu ; și înțelegem voința lui de a imortaliza această viață atît de precară prin reprezentarea picturală. Aceasta nu se limitează, totuși, la episoadele obișnuite ale vieții zilnice. I se întîmplă să abordeze domeniul fantasticului în imagini fără îndoială simbolice, a căror cheie nu o posedăm, ceea ce nu ne îngăduie să le pătrundem pe deplin înțelesul. În hipogeul lui Tutmes al III-lea din Teba se află un desen în negru și roșu al regelui alăptat de un arbore sfînt, căruia una din ramurile mari i se preschimbă în braț susținînd un sîn ieșind dintre crăci : suprarealismul n-a ajuns niciodată atît de departe ca această extraordinară pictură, foarte rară dealtfel în estetica obișnuită, supusă în general unor *canoane*. Stîlpul lui Osiris, numit Djed, se antropomorfizează, întinde mîini înspăimîntătoare, deschide ochi halucinanți. Umbra celui mort, așa-numita *raibit*, din mormîntul lui Arinefer de la Deir-el-Medineh, pare coborîtă dintr-un roman de groază englez din secolul al XVIII-lea.

Fantasticul înflorește mai liber în papirusurile funerare, numite *Cărțile Morților*, un fel de ghiduri ale tărîmului umbrelor, îndreptare care *suflă* mortului răspunsurile ce trebuie să le dea păzitorilor diferitelor ținuturi ale acestui „infern" : fantezia se poate desfășura aici fără îngrădiri, și într-un sul de la Muzeul din Cairo, cu o libertate vizionară a desenului amintindu-l pe un Hieronymus Bosch, se pot vedea întîmplări uimitoare : un Osi-

ris sărind înapoi în patul său mortuar, un Anubis uluitor, strîngînd într-o mînă coada unei șopîrle și, cu totul împotriva legii profilului, întorcînd spre noi un cap hidos și înspăimîntător.

Între realitatea pămîntului și aceea „cerească" din cîmpiile lui Hialu, există traversarea infernului, și tocmai aici fantasticul înlocuiește realismul, imaginația vizionară își desfășoară toate posibilitățile în născocirea demonilor hibrizi, a monștrilor respingători și neiertători, semănînd tot atîta neliniște ca și făpturile diabolice ale lui Bosch. De îndată ce părăsește lumea banală a oamenilor, pentru a o înfrunta pe cea a zeilor, pictorul egiptean pătrunde cu un respect plin de groază și cu o neliniște evidentă pe tărîmul chipurilor suprareale, supranaturale, într-un „dincolo" contemplat de la distanță prin credință și superstiție magică. Misterul îi inspiră compoziții impresionante, de un hieratism enigmatic. Știm foarte puțin despre metafizica acestui popor, dar impresia de măreție, de solemnitate, de maiestate cu adevărat divină îl frapează chiar și pe profanul de azi. Extraordinara imagine a călătoriei nocturne a soarelui din Mormîntul lui Ramses al VI-lea (Valea Regilor) este poate capodopera acestei uluitoare supranaturalizări de care e capabilă arta egipteană, a sentimentului ei față de infinit, față de necunoscut și de acest *mysterium tremendum*, transpus în reprezentări aproape familiare. Executată doar în galben și negru, această dramă grandioasă a nopții și a învierii este capodopera suprarealismului egiptean.

Este cazul să vorbim aici despre revoluția ehnatoniană, deși ea s-a manifestat mai mult în sculptură decît în pictură, căci ea a însemnat o adîncă ruptură în imobilismul formalist și stilizat, — vreau să spun : realul înălțat la un stil măreț — propriu esteticii egiptene. Influența religioasă, socială și politică a acestei Reforme instaurînd un adevărat monoteism, propovăduind o doctrină a nonviolenței ce a fost pe punctul de a duce la pieire Cele două Regate, de scurtă durată dealtfel, pentru că îndată după moartea Reformatorului

dușmanii săi s-au întors la tradiționalismul cel mai strict, nu poate fi analizată aici ; nu vom ține seamă prin urmare decît de aspectul estetic, greu de cunoscut, dealtfel, căci furia urmașilor lui Amenofis al IV-lea, ce-și luase numele de Ehnaton, s-a revărsat asupra capitalei sale, Amarna, construită de el din temelii și numită Ihut-Aton, adică Orizontul lui Aton, Aton fiind soarele, Zeu Unic. Aproape că n-a mai rămas piatră peste piatră din orașul Magnific, închinat Soarelui, sau din decorațiile sale unde se manifesta noua estetică. Doar cîteva sculpturi, mai puțin fragile decît picturile, au ajuns pînă la noi.

În satul de artiști instalat la Amarna de Faraonul Eretic, Reformatorul impunea o altă formă de artă decît cea repetată tradițional de milenii, aproape neschimbată. În înfățișarea naturii și mai ales a personajelor, un realism absolut, fără nici o atenuare, înlocuia realismul stilizat, utilizat pînă atunci. Ehnaton, care era foarte urît, voia să fie înfățișat în adevărata lui urîțenie ; el refuza portretul de gală, atitudinea demnă, aproape hieratică, canonul de frumusețe fixat de atîta vreme. Nu era călăuzit de căutarea pitorescului, ci de o voință de adevăr cu orice preț, de dragostea de adevăr pentru el însuși ; micile prințese semănînd cu niște maimuțe, fiicele sale, pe care le vedem pe o bucată de frescă provenind de la Amarna și aparținînd Muzeului Ashmolean din Oxford, rezumă această nouă artă animată de un suflu de intimitate, de familiaritate, suflu prezent în reprezentările de animale și în scenele de viață populară dar care, pînă la revoluția amarniană, nu pătrunsese niciodată în înfățișarea celor „mari".

O altă formă de realism, aproape de naturalism, apare chiar spre apusul artei egiptene, în clipa cînd influența Greciei și a Romei zguduie tradițiile antice rămase neclintite pînă atunci. Pictura ocupă acum un domeniu rezervat sculpturii : masca funerară acoperind chipul mumiei. Pentru ca asemănarea să fie cît mai completă și mai exactă, masca era sculptată și oferea un portret fidel al celui mort. În epoca ptolomeică, cînd in-

filtrările străine sînt tot mai mari, apar în regiunea Fayum, datînd din primele secole ale erei noastre, portrete de morți pictate pe lemn sau pe o pînză subțire, lipită pe lemn, cu o expresie cu totul diferită de cea întîlnită mai înainte la portretele funerare.

Pictate în encaustică, după tehnica greacă, aceste imagini funerare reproduc cu minuțiozitate toate trăsăturile fizice ale personalității, dar ele se străduiesc să exprime într-un mod mai intens și mai emoționant și personalitatea sa psihologică și spirituală, ca un răspuns la noile curente metafizice și religioase ce au contaminat tradiția arhaică, aducînd un sentiment de angoasă, exprimat de aceste chipuri cu ochii larg deschiși, pătrunse de tristețe și de mîhnire, uneori chiar de disperarea omului în fața morții ineluctabile și înfățișînd anxietatea celui care nu mai crede în fericirea calmă a supraviețuirii în cîmpiile lui Hialu.

Cu puțin înainte de momentul cînd civilizația egipteană, încetînd să mai fie independentă și creatoare, se resemnează să urmeze exemplele impuse de noii stăpîni ai țării, pictorul din Fayum traduce cu multă discreție, dar dînd privirii o putere de mărturisire cu adevărat tulburătoare, acest pesimism original întîlnit în mai multe rînduri în literatura egipteană, și mai ales în celebrul *Dialog al omului cu sufletul său,* document capital asupra gîndirii unui popor a cărui artă se străduiește mai curînd să ascundă viața interioară decît s-o scoată la lumină.

Viguroasa structură a imperiului faraonic, bazată pe temeliile sale materiale și morale fixate într-un sentiment de nezdruncinat al tradiției atotputernice, legile estetice formulate o dată pentru totdeauna încă de la nașterea artei egiptene și respectate de-a lungul mileniilor nu îngăduiseră ca sculptura și pictura să devină o oglindă a frămîntărilor sufletului. Între adevărul reprezentării și hieratismul concepției se menținuse un echilibru trainic și armonios : în secolul al doilea al erei noastre, aceste datini și forme încearcă să-și păstreze integritatea, însă gînduri *moderne* și întrebări metafizice care nu le erau, desigur, necunoscute vechilor egipteni — căci omul de oricînd e asaltat de ele — dar pe care arta n-a voit să le întrupeze, fiind inhibată de religie, nimicesc antica impasibilitate formală.

Portretele pictate de la Fayum sînt atît de adevărate, atît de „grăitoare" și „bolile sufletului" se mărturisesc atît de deschis, încît putem spune, fără a face un paradox, că știm totul despre aceste personaje, a căror privire e melancolică, iar suferința cumplită, calmă și de nevindecat.

III. SPIRITUL ȘI MÎNA PICTORULUI CHINEZ

Dacă pentru un european de astăzi pictura egipteană are ceva ciudat și derutant, această impresie de bizarerie e și mai puternică cînd ne găsim în prezența pictorilor chinezi. Arta Extremului Orient rămîne o lume închisă pentru cel care nu-i posedă cheile. Nu ar fi paradoxală afirmația că, față de obișnuințele noastre de a vedea și a gîndi, totul e pe dos. Principalele „subiecte" ale picturii occidentale, portretul, natura moartă, lipsesc ; nici o reprezentare nu e gratuită, în sensul că un simbolism adînc se leagă de fiecare imagine. Concepția și tratarea naturii nu se aseamănă și nu au numitor comun cu nimic din ce cunoaștem. Pentru a pătrunde în lumea aceasta străină din toate punctele de vedere, e necesară o acomodare a ochiului și a minții ce se obține numai după studiul conținutului spiritual al acestei arte și a modului de reprezentare specific pictorilor Asiei. Nu e vorba aici numai de peisaj, ce corespunde unei optici foarte personale, dar și de tablourile cu flori și animale, al căror conținut simbolic este totdeauna încărcat cu aluzii inteligibile pentru toți chinezii, așa cum erau simbolurile din pictura religioasă a Evului Mediu pentru toți europenii din acele vremuri.

Natura moartă nu există, deoarece nimănui nu i-ar fi venit ideea să simtă vreo plăcere privind vînatul sau peștii morți expuși pe o masă, deoarece la însăși rădăcina artei chineze se află cultul vieții multiforme care sălășluiește în toate ființele și în toate lucrurile. Arta animalieră ocupă un loc destul de important în istoria acestei picturi și ea adaugă la bucuria contemplării în sine a animalului viu satisfacția — și nu numai a ochilor — de a găsi în animalul reprezentat semnul unei realități spirituale devenită descifrabilă grație lui. În timpul dinastiei împăraților T'ang (618—907) descinzînd dintr-un neam de cavaleri nomazi, stăpînitori ai Chinei prin cucerire, exista o predilecție pentru tablourile cu cai care nu relevă nici un simbolism, ci doar plăcerea de a contempla aceste nobile animale în scene de vînătoare sau de curse. Astfel e cunoscut un celebru „portretist de cai", Han Kan, care a trăit în secolul al VIII-lea și care a lucrat pentru împăratul Tang Ming Huan, ale cărui grajduri aveau peste patruzeci de mii de cai de rasă. Reprezentarea cailor, foarte apreciată în timpul împăraților Han (206 î.e.n. — 220 e.n.) comporta o pronunțată stilizare, iar pictorii de mai tîrziu, îndrăgostiți de tradiție, repetau cu plăcere tipul cailor Han, bine îndesați, cu crupa puternică, cu gîtul scurt și gros, cu picioarele filiforme. Han Kan, în schimb, a luat drept modele cele mai frumoase exemplare din Khotan și Ferghana și le-a reprodus cu fidelitate particularitățile. Această exactitate naturalistă i-a atras într-o zi, din partea împăratului, următoarea observație ce ascundea un reproș : „De ce oare caii dumitale nu se aseamănă cu cei ai altor pictori ?" La care, Han Kan a răspuns cu modestie : „Servitorul Maiestății Voastre se inspiră de la proprii săi maeștri : caii din grajdurile Maiestății Voastre".

Pictorul chinez consideră ca „maestru" al său animalul a cărui formă vizibilă o reproduce și intră în comuniune cu personalitatea sa ascunsă : el se străduie chiar să devină ceea ce vrea să reprezinte. O anecdotă foarte caracteristică în această privință povestește că un pictor a fost invitat de călugări să picteze o frescă cu berze în mînăstirea lor ; intrînd în chilia sa, unul din aceștia l-a găsit dînd din brațe de parcă ar fi fost aripi, iar la întreba-

rea vizitatorului surprins : „De ce faci aşa ceva ?", el i-a răspuns : „Sînt pe cale să devin pasărea pe care am s-o pictez mîine". Această identificare a obiectului creaţiei cu creatorul e una din cauzele majore ale acelei intense expresii de adevăr şi vitalitate ce caracterizează arta animalieră a Chinei, inspirînd, în aceeaşi măsură, reprezentarea vegetalelor, arborilor, plantelor, florilor şi făcînd ca orice rigiditate intelectuală, orice abstractizare să lipsească din picturile simbolice ; ele sînt cele mai fireşti cu putinţă, tot atît de *adevărate* ca în Occident. Dar dacă acceptăm portretiştii de cai T'ang, figurarea unui animal — sau a unui copac — cuprinde înlăuntrul acelei imagini, conforme realităţii obiective, semănînd cu modelul, o semnificaţie : ea te face să te gîndeşti la altceva decît ceea ce pare, şi tocmai aceasta e funcţia esenţială a simbolului.

Nu e absolut necesar să cunoşti simbolurile vegetale sau animale ca să apreciezi o pictură din punct de vedere estetic, dar dacă, pe deasupra, vrei să ştii ce „a vrut să spună" pictorul, trebuie să cunoşti regulile elementare ale acestei iconografii, comparabilă în linii mari cu simbolistica Evului nostru Mediu, exprimînd şi ea, dincolo de obiectul vizibil, o lecţie adresată minţii şi sufletului, un adevăr religios sau filosofic. Dacă, de pildă, vedem o scenă înfăţişînd doi ciobani, dintre care unul se străduie să mîne un bivol îndărătnic, trăgîndu-l de funie, iar celălalt îşi urmează calea fără să se sinchisească, călare pe taurul său blînd, cîntînd din flaut, nu trebuie să ne mulţumim s-o privim ca pe o anecdotă pitorească şi hazlie din viaţa ţăranilor ; ideea cuprinsă aici face aluzie la sufletul uman care vrea să ajungă la cunoaştere ; pentru aceasta însă trebuie să-şi domine trupul, carnea, pasiunile trupeşti, iar după ce „animalul" care sălăşluieşte în om a fost supus, omul atinge cu desăvîrşită seninătate armonia universală şi i se alătură.

Cînd cunoaştem ideea la care se referă imaginea animalului sau a copacului, pictura primeşte o semnificaţie mişcătoare şi adîncă, pierdută pentru profanul ce ignoră cheia simbolurilor. Cel mai bun

cunoscător al picturii chineze în laviu, Ernst Grosse, ne-a dat cîteva dintre aceste „chei" : leul este simbolul cunoaşterii victorioase şi a maiestăţii lui Buddha-desăvîrşitul. Cocorul, prieten al singurătăţii, e simbolul înţeleptului care îşi ajunge sieşi, vulturul şi şoimul întruchipează tipul combativ ; gibonul, care-şi întinde braţul spre chipul lunii oglindit în apă crezînd că prinde chiar luna, reprezintă nesocotinţa luînd aparenţa drept realitate ; soaţa lui, care îşi strînge la piept puiul, întruchipează devotamentul dragostei. Crapul, urcînd în susul unei căderi de apă repezi, îl îndeamnă pe omul plin de năzuinţe să învingă curajos toate obstacolele.

Chinezii merg atît de departe în acest domeniu încît marele teoretician al picturii extrem-orientale, Kuo-Hsi, care a trăit între 1020—1090, şi al cărui tratat a devenit textul canonic pentru pictorii dinastiei Sung (960—1279) şi pentru japonezii ce-i imitau pe chinezi, amintea că „formele exterioare nu trebuie să fie niciodată considerate ca realităţi lăuntrice. Oricine încearcă să transmită spiritul prin aparenţele materiale, obţinînd pînă la urmă doar o imagine exterioară, va culege numai neantul". Dar nu trebuie să fim prea riguroşi, nici să-i descurajăm dinainte pe occidentalii care nu s-ar apropia de pictura chineză sub pretext că nu vor putea să-i pătrundă niciodată tainele. Fără îndoială, e interesant şi instructiv de ştiut că pinul simbolizează forţa vitală puternică şi tenace, uneori fidelitatea, iar pinul acoperit de zăpadă, prospeţimea tinerească la vîrsta bătrîneţii, că bambusul e virtutea, fidelitatea, statornicia : prunul — sensibilitatea sufletului şi puritatea, lotusul — eliberarea sufletului prin cunoaştere, iar floarea bătută de ploaie e omul strivit de dezamăgire. Şi atunci înţelegem ce vrea să spună Ciang Ye cînd scrie : „Ne place mai mult să pictăm floarea decît să exprimăm forma omenească al cărei simbol este".

Legăturile strînse ce există între pictura chineză şi poezie sau metafizică, mai ales cea budistă şi taoistă — pentru că artiştii n-ar fi putut găsi decît un izvor sărac de inspiraţie în formalismul,

funcționalismul și pragmatismul lui Confucius — duc la o „artă a sufletului" cu care nu sîntem obișnuiți de către estetica europeană. E necesar să-ți mlădiezi mintea și privirea ca să le adaptezi unui mod de a gîndi și de a privi total diferit : în aceste tablouri „lăuntrice" se pătrunde grație unui act de contemplație și de meditație, în lipsa căruia nu iei cunoștință de lucruri decît într-un fel superficial, epidermic, ca să spunem așa. Intimitatea pe care o reclamă o pictură chineză o face să nu se destăinuie la o observație rapidă ; ea cere spectatorului un efort de comunicare, chiar de comuniune, în care ființa e angajată integral, trup și suflet.

Portretul, spre deosebire de ceea ce se întîmplă în Occident, nu ocupă aici decît un loc secundar ; probabil nu însemna decît un meșteșug și, ca atare, era prea puțin prețuit ; de asemenea, nu conținea simboluri, ci numai o obiectivitate fără perspectivă, superficială ; el nu putea oferi, asemenea peisajului, o temă de meditație. Termenul curent pentru a denumi portretul era *hsieh-cien* — „a nota adevărul", dar era numit și *ciuan-șen* — „pentru a transmite spiritul" : primul se leagă de simpla informare vizuală, de exactitatea obiectului și a reprezentării sale ; cel de-al doilea se aplică în general efigiilor de înțelepți și sfinți. Există și un alt stil de portret, considerat cel mai frumos, numit „chip scris", executat doar din cîteva tușe. „Acest chip — spuneau cei din vechime — poate să nu aibă ochi și să pară totuși că privește, să nu aibă urechi și să asculte cu atenție." În execuția însăși a portretului se cunoșteau două „maniere", cea îndrăzneață și cea delicată ; în ce privește tușele penelului, ele erau foarte variate și purtau nume pitorești, precum : cap de cui, coadă de șobolan, frunză de salcie, sîrmă, lemn de ars, frunză de orhidee.

În China, omul nu mai e în centrul tabloului, așa cum e în Europa începînd cu Renașterea ; el nu joacă decît un rol secundar și nu ocupă decît un loc neînsemnat. De vreme ce în arta occidentală universul se orînduiește în jurul lui, spațiul

se organizează în funcție de viziunea lui, după dimensiunea lui, ca să sublinieze așa-zisa sa „domnie" asupra ființelor și lucrurilor, pe care și-o conferă el însuși. Astfel, minusculul donator din compozițiile sacre a crescut atingînd mărimea omului viu. În China, dimpotrivă, el nu înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît animalul sau planta ; ca și ele, e și el o parte a Marelui Tot, la locul lui, cu funcția sa proprie, fără să aibă predominanță sau precădere. Pe pictorul chinez nu l-a interesat niciodată reprezentarea lui cu exactitate naturalistă, în cele trei dimensiuni, cu aerul pe care îl respiră și în care se scaldă, și cu lumina care îl împresoară modelîndu-i volumele trupului ; cu atît mai puțin i-a apărut ea lăudabilă sau necesară. Dacă lăsăm deoparte portretele care, după cum am spus, sînt mult mai rare decît în arta occidentală, figura omenească se reduce la apariția unor personaje mici, umblînd prin peisaje, nu pentru a le da viață, ci pentru a aminti că, oricît de sălbatice ar fi aceste locuri muntoase, ele nu sînt deșerturi : aici locuiesc înțelepți, trăind ca niște sihaștri în adîncuri de stîncă sau în colibe cu grinzi ușoare, în fața unei cascade, în acea stare de contemplare și meditație care este condiția supremă. Chiar micimea lor va pune în relief enormitatea piscurilor, desimea pădurilor, dar ei nu sînt absenți din reprezentarea aspectelor lumii, pentru că și ei trebuie să-și aibă locul în concertul cosmic și să atingă starea de perfecțiune la care aspiră fiecare om și pe care pictorul chinez i-o propune ca exemplu.

În schimb, gîndirea creează un vocabular de alegorii și simboluri ce condiționează acest ansamblu de forme pe care le iau ideile. Acest pozitivism are o coloratură asiatică și este adaptat unei civilizații unde ierarhiile, ceremoniile și riturile clădesc și mențin o arhitectură socială ingenios concepută pentru binele maxim al colectivității și individului. Sufletul, în schimb, e prea puțin solicitat aici și de aceea n-a putut rezulta decît o artă oficială, formalistă, care n-a influențat dezvoltarea picturii, dacă exceptăm baso-reliefurile policrome ale dinastiei Han, constituind aproape singura manifestare

a tehnicii și esteticii picturale în timpul celor patru secole de domnie a acestor puternici împărați, la răscrucea dintre vechea eră și era noastră. Aceste picturi murale, de un slab relief, după metoda atît de curioasă a „reliefului scobit", erau puse în evidență de culori ce s-au ofilit ; se crede de asemenea că aceste baso-reliefuri nu erau decît copii sau replici ale unor originale pictate din care nu s-a păstrat nimic și care dădeau o imagine exactă și încîntătoare a vieții de curte în timpul împăraților Han. La muzeul din Boston se află o cărămidă pictată datînd din această perioadă, straniu de modernă ca spirit și ca execuție, înfățișînd înțelepți sau funcționari ai palatului, și care prevestește stilul cursiv, pitoresc și uimitor de veridic, cu toată impetuozitatea și libertatea tratării, pe care îl vom regăsi optsprezece secole mai tîrziu în Japonia, în stampa populară *ukiyo-e*.

Despre dalele funerare gravate din Ho-nan și din Ciang-tong s-a afirmat că sînt doar o „pictură cu dalta" ; ne putem întreba atunci dacă nu cumva au fost transpuse pentru morți, într-un material mai trainic, ferit de stricăciune și în stare să păstreze pentru vecie imaginile ce i se încredințau, aceleași imagini care în casele celor vii erau doar pictate. Această artă păstrează în amestecul de gravitate și pitoresc trăsăturile unei arte de curte, dar vedem reapărînd pe cărămizile pictate ale mormintelor un întreg bestiar fantastic, moștenit de la dinastiile Ciang și Ciu ; bestiar pe care îl cunoaștem datorită somptuoaselor bronzuri din acea perioadă, în lipsa unor picturi mai vechi, și care își va pierde încetul cu încetul violența incantatorie și acel straniu supranatural pe care artiștii bronzului le creaseră odinioară. Pe lîngă monștrii hibrizi, transmiși de-a lungul mileniilor II și I î.e.n., se observă un element care a jucat întotdeauna un rol important în arta chineză : norul. «Conceperea norului ca lăcaș al geniilor, și geniu el însuși, e fără îndoială una din trăsăturile permanente ale esteticii chineze. Să ne amintim de accentuatele determinări din epoca Ciu, în care liniile trăsnetului deveneau pe nesimțite dragon. Dacă

transpunem acest limbaj geometric în grafismul mișcării din epoca Han obținem norii-păsări, norii-dragoni, norii-spiriduși. . . Doar cîteva etape și ajungem la peisajul Sung sau Yuan și la acele depărtări vaporoase unde ceața e totul, unde trîmbele de nori sînt însuși sufletul lucrurilor, și, dincolo de concret, lasă să se ghicească esența unică și schimbătoare, așa cum ne-o va dovedi pe de-a-ntregul în vreo pictură Yuan ivirea bruscă în miezul norului a Dragonului însuși. De-a lungul acestor revoluții de școli și de tehnici, estetica — sau mai degrabă baza intelectuală a esteticii — rămîne aceeași" (Grousset). Pot să ne frapeze unele asemănări între cărămizile funerare și cîteva picturi de pe vasele grecești, dar asta nu trebuie să ne surprindă, pentru că Grousset ne amintește că în perioada cînd „cioplitorul de cărămidă" chinez executa aceste desene, școli ale artiștilor greci și romani pictau frescele palatelor și templelor din Miran, unul din „orașele moarte" ale Asiei Centrale, aflat pe Drumul Mătăsii, în acele oaze mirifice și prospere pe care nisipul răbdător le-a acoperit în decursul secolelor.

Dragonul, despre care era vorba și care pare să fi fost metamorfozat în animal al forțelor cosmice, este unul din exemplele acelor numeroase neînțelegeri ce se pot produce între artistul Extremului Orient și spectatorul european. Pentru occidentalul neinformat, care nu va vedea în Dragon decît o fiară hidoasă și înfricoșătoare, cu trupul fără sfîrșit, scuipînd foc din gura deschisă, această figură se va alătura în mod cu totul firesc Dragonului creștin care era, în Evul Mediu, rezumatul tuturor forțelor răului : un portret al diavolului. În China, dimpotrivă, el e o putere benefică, unind în zborul său aerian cerul și pămîntul. O atare greșeală de interpretare (a considera dragonul chinez drept o făptură rea) va înstrăina de adevărata lor semnificație fizionomiile „gardienilor" punctelor cardinale, reprezentați ca personaje feroce, înspăimîntătoare și demonice ; ei sînt, de fapt, genii protectoare care, pentru a îndepărta și respinge demonii, au luat un

aspect teribil, menit să-i sperie pe acești demoni de locul, de templul sau mormîntul periclitate de pătrunderea lor. După Volker, „multiplicitatea dragonului ca emblemă decurge evident din ideea că el personifică principiul masculin și cel feminin, că el e simbolul creațiilor celor mai înalte și că el reprezintă înțelepciunea. Vicisitudinile neîntrerupte ale existenței sînt simbolizate în puterea nemărginită de adaptare a dragonului. El se asociază la tot ce-l înconjoară, deci nu are sfîrșit, ca și ciclurile veșnice ale vieții". Imaginea însăși a dragonului e atît de puternică încît tradiția ne-a transmis povestea unui pictor care reprezentase pentru un împărat o friză întreagă de asemenea animale. Împăratul s-a mirat că artistul le-a făcut ochii închiși, fără privire, și a poruncit să-și ducă pînă la capăt lucrul ; pictorul s-a resemnat, după multe discuții și fără voia lui, căci știa prea bine ce riscă să se întîmple. Într-adevăr, de-abia le-a deschis dragonilor ochii, în care a început să strălucească o lumină *vie*, că animalele cerești s-au smuls de pe peretele unde erau pictate și au dispărut în elementul lor natural, în vuietul vîntului și bubuitul trăsnetelor.

Găsim exprimată aici, într-o formă populară, vechea credință animistă în puterea creatoare a imaginii. A reprezenta o ființă înseamnă într-adevăr să-i dai viață și nu poți s-o ții în stăpînire decît atîta vreme cît nu e încă *terminată*. De îndată ce are toate atributele puterii sale, îi va scăpa stăpînului, creatorului său, ca să-și trăiască viața independentă, supranaturală. În pictura bizantină vom întîlni o credință similară, care a motivat, dacă n-a reușit să justifice, distrugerea imaginilor în timpul domniei împăraților iconoclaști ; icoana avea, în ea însăși, tot atîta eficacitate și realitate ca și personajul înfățișat ; panoul de lemn pictat părea să facă minuni, după cum se credea, prin el însuși, și nu numai fiindcă Fecioara cu pruncul erau reprezentați acolo. Astfel se năștea un pericol de idolatrie, de adorare a lucrului doar pentru forța supranaturală pe care ar cuprinde-o *mana*, cum o numesc istoricii religiilor.

E cu neputință să analizăm aici elementele religioase, metafizice propriu-zise, ale budismului și taoismului. E suficient să constatăm care au fost repercusiunile asupra picturii chineze ale religiei aduse din India la începutul erei noastre și cele introduse de foarte vechea și foarte autentic chinezeasca gîndire taoistă, ce se vor dezvolta împreună în cea mai bogată și cea mai minunată manifestare a acestei arte : pictura de peisaj. Dar înainte de a aborda peisajul, și cum am vorbit deja în legătură cu dinastia Han de o *artă de curte*, să ne oprim o clipă asupra capodoperei acestei picturi descriptive din viața înaltei societăți chineze, ruloul atribuit lui Ku Kai-dji, cu toate că astăzi nu mai există certitudinea unanimă că acest artist, care a trăit între 344—406, e într-adevăr autorul picturii pe care i-o atribuim bazîndu-ne pe tradiție. De fapt, e foarte greu să datezi cu exactitate anumite picturi chineze, fiindcă ele au fost copiate în diferite epoci și de fiecare dată cu o fidelitate minuțioasă, făcînd ca adeseori copia să fie cu ușurință luată drept original și invers.

În China, această imitație nu are — sau, mai bine spus, nu are întotdeauna — intenția frauduloasă pe care am putea-o atribui în Occident ; nu e vorba de un „fals", ci de o copie mărturisită, acceptată și admirată ca atare, și aceasta deoarece originalitatea la care pretinde pictorul european și pe care o consideră suprema sa calitate, e ignorată în Extremul Orient, așa cum era și în arta bizantină ; așa cum în mînăstirile ortodoxe și în atelierele rusești, grecești sau sîrbești se copiau, — nu pasiv, ci fidel —, prototipurile socotite sfinte prin originea sau natura lor, de pildă portretul Fecioarei, de sfîntul Luca, tot așa pictorii chinezi se străduiau să reproducă opere renumite și admirate pe bună dreptate, fără pretenția de a aduce ceva nou, fără să ascundă că e vorba de o reproducere. Astfel, reproducerile operelor lui Ma-Yuan, unul dintre cei mai mari artiști ai secolului al XIII-lea, au fost repetate în secolul al XVI-lea și chiar în secolul al XVIII-lea, fără ca acele copii să fie cu nimic inferioare originalului.

Cantitatea de necrezut de picturi chineze care s-au pierdut de-a lungul veacurilor ar fi iremediabil necunoscute dacă n-ar fi existat acești „copiști" care le-au făcut să străbată timpul. Din cele trei sute de mari picturi murale ale lui Wu Tao-tze, de pildă, care a trăit în secolul al VII-lea și e unul dintre maeștrii cei mai iluștri ai artei chineze, n-a rămas nimic, iar cea mai mare parte a colecției imperiale Sung a fost distrusă de către tătari. Din fericire, atașamentul față de tradiție și zelul pe care artiștii îl arătau în a copia picturile vechi, ne permit să studiem capodoperele trecutului — ale căror originale nu mai există — în copii de o exactitate ce sfidează adesea ochiul cunoscătorilor.

Ruloul pe care-l admirăm astăzi nu datează probabil decît din secolul al VII-lea sau chiar din al IX-lea, dar el e repetarea perfectă a originalului din secolul al IV-lea ce a constituit gloria acestui părinte al picturii chineze, celebru în epocă pentru activitatea sa de funcționar, pentru cultura și spiritul său, pentru arta și, de asemenea, pentru talentul său de bufon. Dacă nu e vorba de un adevărat meșteșugar de condiție umilă, pictorul chinez e rareori un „profesionist". El are de obicei un rang înalt de administrație, iar printre artiștii de renume se găsesc chiar împărați. El e de asemenea poet, în stare să compună poezii ce vor însoți și comenta tablourile, și pe care occidentalul este uimit să le vadă scrise chiar pe tablou : o altă surpriză pentru acesta e să constate că colecționarii cărora le-a aparținut o operă celebră adaugă sigiliul lor lîngă cel al artistului, ajungînd să umple spațiul liber de figuri, de o manieră considerată în Europa dizgrațioasă și aproape scandaloasă.

Un poem de Ciang Hua din secolul al III-lea, *Sfaturi pentru nobilele doamne de la curte*, a servit temele acestor scene din viața cotidiană a palatului imperial, cu acel amestec de etichetă riguroasă și de mișcătoare intimitate, de reprezentare realistă și de distanță uneori aproape hieratică. S-ar putea spune că aceasta e opera caracteristică

a perioadei „bizantine" din arta chineză. Artă profană cu toate acestea, de vreme ce descrie anturajul împăratului, cu grația ei afectată și frivolă. Dacă ne așteptăm la o artă de inspirație budistă, ea există și ajunge la strălucire în secolele al VII-lea și al X-lea, sub dinastia T'ang. Iconografia lui Buddha se va desfășura în toată splendoarea ei în templele și mînăstirile unui oraș de frontieră din Asia Centrală unde se opreau caravanele negustorilor și grupurile de perelini care mergeau să viziteze locurile sfinte din India sau veneau de acolo : Tun-huang. Originea acestei prodigioase fundații religioase ce număra aproape cinci sute de grote săpate în stîncă și ale cărei fațade și chilii sînt împodobite cu statui și picturi, e legată de un călugăr din secolul al IV-lea, Lotsun, despre care tradiția povestește că, în timp ce se plimba prin împrejurimi la vremea apusului, a văzut deodată trei vîrfuri de munte scăldate într-o lumină roșie și răspîndind nenumărate raze aurii printre care se mișcau mii de umbre. Interpretînd această viziune ca pe un semn divin, el a început să sape grote în faleza din fața munților. Timp de mai multe secole, locul — vizitat mult de călători și pelerini care se opreau pentru a se reculege și medita — a devenit un focar activ de civilizație, unde se întîlneau popoarele cele mai diferite ale Asiei, iar neobișnuitul spectacol al acestei faleze stîncoase, găurită de sute de cuiburi de albine, însuflețită de o mulțime de statui pictate, era făcut pentru a trezi curiozitatea străinilor.

Stînca, neputînd fi sculptată din cauza compoziției amestecate a pietrei, statuile lui Buddha și ale emulilor săi au fost făcute în argilă modelată în jurul unei armături de lemn și cu o bogată policromie, astfel au fost create personaje deosebit de vii și de impresionante, acoperite de culori aprinse, care impresionau violent imaginația credincioșilor. Dar nu statuile sînt cele ce interesează la Tun-huang, ci picturile propriu-zise, pentru că ele reprezintă una din creațiile cele mai interesante ale întregii arte budiste, și, cu toată varietatea lor potrivit epocii în care au fost executate, oferă un

exemplu perfect al sincretismului estetic ce domină în orașele Asiei Centrale, unde Grecia, China, India, Persia făceau schimburi de obiecte, de opere de artă, de idei și forme.

Putînd fi văzute de departe, datorită puternicului lor relief în ronde-bosse și coloritului lor aproape țipător, statuile lipite de fațadă înfățișau trecătorilor surîsul misterios al înțelepților. Dimpotrivă, picturile împodobeau interiorul sălilor de adunare ale călugărilor și chiliile lor. Ele sînt executate chiar de către călugări, cu o oarecare stîngăcie, compensată de o imaginație alertă și solicitată de fantastic. Principalele teme ale acestor compoziții sînt împrumutate, așa cum era firesc să fie, mai ales din episoadele vieții lui Buddha : Iluminarea, Ispitirea lui Mara, Moartea, și din pitoreștile întîmplări pe care Preafericitul le-a străbătut în decursul vieților sale de mai înainte, omenești sau animale, povestite de *jataka.*

Influența Indiei, de unde au venit primele scrieri budiste și de unde, după toate probabilitățile, formele, odată cu spiritul lor, au fost aduse, se poate recunoaște cu claritate în unele grupuri de personaje înconjurîndu-l pe Buddha în gloria sa, dar ceea ce e într-adevăr propriu și unic chinezesc e pitorescul narativ ce conferă o vioiciune cuceritoare povestirilor din *jataka* sau din cărțile sfinte. Fantezia artistului, plăcerea sa de a povesti, credința sa sinceră și darul pe care-l are de a se minuna de întîmplările surprinzătoare și neverosimile pe care le descrie, dau acestor fresce odinioară viu colorate, dar șterse sau întunecate astăzi, un farmec deosebit. Apare aici un fel de expresionism atent să urmărească formele șerpuitoare, să cuprindă cu o linie eliptică trupurile brune ale asceților, în jurul cărora se învîrtejesc eșarfe ce pot fi și nori. Se remarcă predilecția pictorului pentru peisajele redate stîngaci, desenînd lanțuri de munți ca niște zimți și locuri stîncoase unde zburdă cerbi pestriți, tovarășii obișnuiți ai pustnicilor și asceților. Chiar așa stilizate, aceste peisaje sînt, totuși, într-un progres vădit față de acelea, ușor aluzive, ale cărămizilor funerare Han sau față de ruloul

lui Ku Kai-dji și deja se poate vedea aici prefigurarea peisajului intuitiv și metafizic începînd cu dinastia T'ang și înflorind în timpul împăraților Sung.

Trebuie remarcată, cînd se abordează arta budistă în China, importanța figurii zeiței Kuan-Yin (*Kwannon* în japoneză), la fel de răspîndită ca aceea a lui Gautama Buddha și obiect al unui cult fervent, pentru că ea acordă mila atît de necesară oamenilor. „Eu sînt pretutindeni unde suferă o gîză", spune ea în scrierile sfinte indiene, și s-au semnalat adesea analogiile ce există între imaginile Fecioarei Maria în iconografia creștină și reprezentarea lui Kwannon în arta budistă, din India pînă în Japonia, trecînd prin China și Indonezia.

Puternic influențat de gîndirea budistă, pictorul chinez a fost și mai influențat de către taoism, religie națională, care era mai conformă caracterului și temperamentului chinezesc : budismul, dimpotrivă, era importat și a trebuit să se transforme pentru a se adapta mentalității popoarelor ce-l acceptau. Budismul și taoismul se întîlneau într-un anume punct, în afirmarea caracterului tranzitoriu și ireal al lumii vizibile, iar îmbinarea lor într-o aleasă doctrină numită *cian* (*zen,* în japoneză), a exercitat o puternică influență asupra picturii peisajului metafizic. Ca să asculte de preceptele lui Lao-tse, care spunea : „cu o dispoziție liniștită, avînd ca tovarăși munții și apele repezi, norii și ceturile, omul va putea simți lucrarea Spiritului Universal", numeroși oameni de toate categoriile, filosofi, literați, oameni de stat, călugări, se retrăgeau în munți pentru a trăi în singurătate și a medita contemplînd natura.

Cel care a înțeles semnificația acelui „tao" — care înseamnă Calea — se leapădă de lume, disprețuiește banii, onorurile, succesul. El știe că nu va putea realiza comuniunea activă cu natura decît dacă se rupe de lume și dacă se retrage, înțelept singuratic, a cărui inacțiune e, spune „tao", mai puternică și mai eficace decît zbuciumul oa-

menilor ziși de acțiune, în prezența forțelor elementare, pădurea, muntele, cascada care-l vor stimula prin măreția lor sălbatică și-i vor trezi, prin valoarea simbolică ce o posedă, teme de meditație. Non-acțiunea e principiul originar al doctrinei deoarece „nici o faptă nu e statornică, nici un fenomen nu e real", spune Buddha, căruia îi răspunde ca un ecou Tao Te King al lui Lao-tse : „Orice lucru în lumea aceasta e incomprehensibil în veci". Iar un înțelept din secta cian mergea pînă acolo încît spunea : „Nu există Dumnezeu în lume ; dacă printr-o neîncetată meditație vă puteți pierde conștiința trupului, veți găsi pe Dumnezeu în voi înșivă".

PEISAJUL METAFIZIC DIN TIMPUL DINASTIEI SUNG

Peisajul metafizic care începe cu Wang Wei (699—759) este exemplul cel mai izbitor al unui mijloc de expresie estetică direct inspirat de o concepție filosofică a naturii și a omului și de o poezie pătrunsă, și ea, de această filosofie. Lăsînd la o parte orice scrupul al adevărului obiectiv, de exactitate materială și de veridicitate, pictorii Sung descriu viața în starea ei elementară și adîncă, în esența ei, și nu în aspectele ei fenomenale, limitate și întîmplătoare, așa cum o face peisajul occidental. Această artă ajunge în timpul dinastiei Sung la pictura descărnată a laviului, de o extremă simplitate a mijloacelor, căci în ea domnește monocromia și contează doar pata, linia trasă în tuș, realizate cu o admirabilă virtuozitate. Datorită acestei economii a mijloacelor, care nu-și găsește echivalentul în arta occidentală, decît poate în desenele făcute cu baiț din extract de coajă de nucă *(brou de noix)* ale lui Rembrandt, — „cînd spiritul e calm, el devine o oglindă a universului, reflectarea creațiunii", spune înțeleptul taoist Ciuang-tse — între om și lucruri se stabilește o stare de comuniune și de indeterminare atît de

completă încît dispar toate stavilele între eu și non-eu, între realitate și vis. „Într-o zi Ciuang-tse a visat că e un fluture", povestesc scrierile taoiste. „Nu știa să fi fost altceva și își petrecea timpul zburînd din floare în floare. Deșteptîndu-se deodată, el și-a dat seama cu uimire că era Ciuang-tse. Dar îi era greu să știe dacă era într-adevăr Ciuang-tse și a visat că e un fluture sau dacă era un fluture visînd că e Ciuang-tse."

Semnificația cu care erau investite aceste peisaje din timpul dinastiei Sung, total diferite de ceea ce se înțelege în Europa prin *peisaje*, cel puțin în general, căci anumite peisaje romantice cunosc sacralitatea elementelor — cele ale lui Caspar David Friedrich — au făcut ca ele să fie înconjurate de admirație și de respect și să fie păzite de privirea acelor oameni care prin vulgaritatea inimii, a spiritului și a sufletului nu ar fi fost în stare, și deci n-ar fi fost demni, să le *vadă*. Un pictor ilustru din veacul al XI-lea, Mi Fei, într-un tratat rămas clasic, expunea și recomanda cele mai potrivite mijloace pentru protejarea operei de artă de contactul degradant cu ființele vulgare care, neștiind să o aprecieze estetic, nici să-i înțeleagă sensul filosofic, nu sînt demne să o privească.

Unele din aceste opere ne lasă să ghicim că artistul picta într-un fel de transă, de „exaltare", ca într-o halucinație lăuntrică, peisajul pictat nefiind împrumutat dintr-un anumit loc al naturii obiective, ci gîndit, compus ca un poem, ca o simfonie. Într-adevăr, artistul chinez nu era un specialist. Nu numai că picta, dar scria poeme și le cînta pe muzica compusă de el, și aceasta dă tablourilor sale o profunzime specifică, o rezonanță tainică, o plenitudine sufletească, desăvîrșită prin cunoaștere și meditație. Dar se întîmpla și ca, nefiind mulțumit de beția spirituală în care se scălda, sau cînd ea îi lipsea, să o stimuleze cu beția vinului, cîntat adesea în poemele chineze — poetul Li-po s-a înecat într-o noapte cu lună plină, amețit de băutură ; se întîmpla să fie folosite și tehnici halucinatorii comparabile cu cele recomandate de Leonardo da Vinci. Iată ce îl sfătuia Sung-ti, în vea-

cul al XI-lea, pe un pictor a cărui operă era lipsită de naturaleţe : „Ar trebui să alegi un zid vechi, povîrnit şi să arunci peste el o bucată de mătase albă. Pe urmă, dimineaţa şi seara, trebuie să-l priveşti pînă ce în fine o să poţi vedea ruina prin mătase, cu ieşiturile, cu etajele, cu întortochelile şi crăpăturile ei, imprimîndu-le în minte şi fixîndu-le în privire. Încetul cu încetul, aceste ieşituri, zbîrcituri şi scobituri o să ia chipul unor munţi, ape repezi şi păduri ; şi o să-ţi poţi închipui călători umblînd în mijlocul lor şi păsări zburînd în văzduh".

Peisajul Sung este, în sensul cel mai puternic al cuvîntului, o viziune, o reconstrucţie imaginativă şi imaginînd elementele naturale observate de artist, deopotrivă reale şi transfigurate. Această natură reinventată, plecînd de la real, e esenţialmente vie ; ea are forţă, dinamism, mişcare, energie ; nici o trăsătură, nici o pată nu e nemişcată. Kuo-hsi repeta mereu că apa e ceva viu, că muntele e ca o fiinţă umană respirînd şi palpitînd. „O apă care nu curge — spunea el — care nu murmură, nu e decît o pată moartă. Norii care nu sînt vii sînt nişte nori îngheţaţi". Această mobilitate a naturii, această agitaţie interioară şi exterioară a lucrurilor vor fi exprimate prin toate resursele unei tehnici variate şi savante, ale cărei reţete se transmiteau pe cale orală şi ale cărei principii fundamentale erau păstrate în numeroasele tratate de pictură rămase celebre ; cele ale lui Kuo-hsi, al lui Sie-ho şi renumitul tratat *Grădina grăuntelui de muştar*, ca şi *Tratatul de Pictură al Prunului* aparţinînd lui Ciong Yen (veacul al XI-lea) care construieşte o întreagă estetică plecînd de la acest arbore despre care se spune că reprezintă puritatea, virtutea, blîndeţea şi că oferă un simbol şi o imagine, un rezumat al universului.

Lui Sie-ho, autor al cărţii Ku hua p'in lu (veacul al VI-lea) îi datorăm codificarea a şase canoane estetice care au rămas vreme îndelungată legea supremă a artei chineze ; adică pînă în epoca noastră cînd, datorită occidentalizării excesive a unor anumiţi pictori, tehnica tradiţională a pierdut terenul în faţa modelor aduse din Europa sau America. Aceste precepte majore au fost interpretate în feluri diferite şi există chiar mai multe variante în traducerea lor ; versiunea cea mai precisă şi cea mai sigură e următoarea :

1. vitalitatea ritmică, sau ritmul spiritual, exprimat în mişcarea vieţii ; să cauţi suflul vital, să creezi mişcarea.

2. arta de a înfăţişa oasele sau structura anatomică cu ajutorul penelului.

3. desenul formelor care răspund formelor naturale.

4. distribuirea potrivită a culorilor.

5. compoziţia şi subordonarea : gruparea conform ierarhiei lucrurilor.

6. transmiterea modelelor artei clasice.

Aceste legi fundamentale, imuabile, cărora China le rămîne credincioasă prin ataşamentul ei faţă de durată, de tradiţie, de tot ce poartă semnul demn de respect al vechimii, au fost confirmate în veacul al XI-lea în Tratatul despre sensul picturii de Kuo-hsi. Aici pot fi citite fraze ca cele ce urmează, chei estetice ale peisajului Sung : „Există peisaje unde poţi să călătoreşti, peisaje pe care le poţi contempla, peisaje unde poţi să te plimbi, peisaje unde poţi să locuieşti. . . Cei vechi spuneau că poezia e o pictură lipsită de reprezentarea plastică şi pictura e un poem înzestrat cu această reprezentare. Filosofii au dizertat adesea despre acest subiect care mi-a slujit ca principiu călăuzitor. Deci, în timpul meu liber, am parcurs adesea poezia dinastiilor Cin şi T'ang, la fel şi poezia modernă. Şi am descoperit că unele din splendidele lor versuri exprimă din plin gîndurile cele mai intime ale sufletului omenesc şi descriu într-un mod izbitor peisajul pe care-l avem sub ochi."

Preceptele lui Sie-ho, repetate de către Kuo-hsi, răspund de fapt aspiraţiilor esenţiale ale sufletului chinez printr-o estetică, printr-o metafizică, printr-o ştiinţă a raporturilor omului cu natura, pe scurt printr-o ştiinţă a omului. Ceea ce e valabil pentru pictor e valabil şi pentru poet, pentru literat, filosof, om de stat. Într-adevăr, la baza artei

se găsesc două principii fundamentale: ki-yun și ci'uan-cien. Dintre multiplele definiții ale acestor cuvinte care nu sînt echivoce, dar pot avea accepțiuni numeroase și variate, datorită însăși bogăției lor de sensuri, să reținem următoarele care transmit cu exactitate sensul lor major: Ki-yun, primul precept al celor Șase Canoane, ca lege esențială, primordială a oricărei arte, înseamnă armonia elementelor naturii și a forțelor spirituale în efortul pictorului de a se elibera de vizibil, de obiectiv, de concret, ce sînt doar aparențe, sau mai bine-zis doar suprafața lucrurilor, pentru a atinge miezul lor, datorită capacității vizionare prin care poate să pătrundă cu privirea pînă la ființa reală, la esență, dincolo de vălul fenomenelor și al aparențelor, și să cuprindă taina profundă pe care o va integra tabloul său. Ci'uan-cen, în schimb e arta de a transmite spiritul, adică de a face ca vitalitatea lucrului reprezentat să treacă în pictura însăși, apoi, prin contemplare, în însuși sufletul spectatorului.

Kuo-hsi era un pictor cu faimă, original și viguros, ale cărui opere contemporanii le lăudau spunînd că „munții lui se învîrtejeau ca niște nori, ca niște șerpi, stîncile lui erau ghemuite ca niște tigri gata să sară și luau înfățișarea capetelor de demoni, arborii săi își întindeau și își răsuceau ramurile ca ghearele păsărilor de pradă». Lecțiile sale erau atît de pline de învățătură încît fiul său le-a adunat în două volume, rămase și ele adevărate canoane, *Comentariul despre munți și ape* și *Înalta învățătură despre păduri și torente*. Găsim în aceste tratate amestecul de date teoretice și de sfaturi utile pentru însăși practica pictorului, care dă atîta savoare preceptelor lui Mi Fei, unul din marii virtuoși ai penelului din veacul al XII-lea și admirat ca atare. Mi Fei recomanda discipolilor săi ca niciodată colinele ce se înalță deasupra apei să nu pară că se odihnesc pe suprafața ei, ci că trebuie să le simțim cum se scufundă în adîncurile de sub ele. Dacă în pictură există pîrîuri, trebuie să putem reconstitui în imaginație cursul lor pînă la izvoarele de unde țîșnesc, căci ele nu trebuie să

pară că vin de oriunde, de la un izvor nevăzut. Lucrul cel mai important ce reiese din toate textele canonice, așa cum o spune un poem din secolul al XII-lea cu melodioasa lui concizime, este că: „arta făurește ceva dincolo de forma lucrurilor, deși e importantă tocmai pentru că păstrează forma lucrurilor."

Spiritul chinez, minuțios și ordonat, precis pînă la meticulozitate, îndrăgind clasificările, ierarhizările, coborînd de la înaltele speculații metafizice și elanuri mistice pînă la prescripțiile practice cele mai prozaice, estetica tratatelor de pictură e însoțită de lecții utile privind chiar materialele de care se slujește pictorul, suporturile, lianții, instrumentele. Sub acest aspect, penelul este de pildă accesoriul cel mai important pentru că, prin intermediul mîinii pictorului el transmite hîrtiei sau mătăsii fluidul vital care, urcînd din adîncurile pămîntului și coborînd din înaltul cerurilor, trece prin artist ca să pătrundă în tablou. Penelul nu e pus în mișcare doar de încheietura mîinii, ci de tot brațul, de umăr, de trup chiar. Felul în care e ținut, fie absolut vertical, cu vîrful degetelor, fie prins cu toată mîna — ca un pumnal —, e foarte caracteristic pentru tehnica asiatică și corespunde ideii că trăsătura de penel e reproducerea unui gest, fixarea unui ritm, e un dans al mîinii; simplificarea formei rezultate din această trăsătură, linia semnificativă, elanul spiritual subiacent actului material, adeziunea la vitalitatea ritmică a universului, identificarea omului cu natura, toate sînt cuprinse deja în penel și nu mai contează din ce e făcut, ilustrul și rafinatul Mi Fei nepregetînd să picteze cu orice îi cădea în mînă, cu o tulpină de lotus sau de trestie de zahăr pe o pînză oarecare. Trăsăturile de penel, tușele, poartă, după forma lor, nume pitorești, așa cum le definesc diversele tratate: cingătoare înfășurată, fir de cînepă, nervură de lotus, lovitură de secure, păr de bivol. În orice, din orice ar fi făcut, penelul apare deja în secolul al IV-lea înaintea erei noastre; sau, cel puțin, de atunci se

păstrează cel mai vechi penel, dar, spune tradiția,

se pare că a fost născocit între 2697—2597 de către un personaj mitic, un strămoş civilizator, căruia i se atribuie numeroase binefaceri, Cie huang.

Trăsătura de penel are o importanţă extraordinară în pictura chineză, mai ales în laviu, despre care vom vorbi mai tîrziu, căci execuţia trebuie să fie imediată, fără retuşuri, reluări sau corecturi. Gestul definitiv în chiar clipa cînd e îndeplinit stabileşte parcă o legătură între natură şi pictor, între concret şi supranatural ; eficacitatea lui e de ordin magic căci *creează*, în sensul cel mai puternic al termenului, o formă, aşa cum e creată, o fiinţă vie, de vreme ce această formă trăieşte. Aşa cum a spus-o Petrucci : „Pictorul încearcă să evoce printr-o singură trăsătură caracterul fundamental al unei forme ; studiul său va consista în a simplifica la extrem imaginile obiective ale lumii, în a le substitui o imagine ideală, pe care o lungă meditaţie a eliberat-o de orice contingenţă".

Suportul pe care se pictează în vremurile străvechi este din bumbac, apoi din mătase ecru sau hîrtie. În veacul al VIII-lea, în timpul dinastiei T'ang se întrebuinţează mătasea fină muiată în apă clocotită, impregnată cu scrobeală şi netezită cu un bătător. O dată cu dinastia Sung se generalizează întrebuinţarea mătăsii cu urzeală fină încleiată compact. Hîrtia era făcută din fibre vegetale, mai ales din bambus şi preparată cu clei de alaun. Culorile erau obţinute din malahit, care dădea o întreagă gamă de verde, din cinabru sau sulfură de mercur pentru roşuri, care era substanţa vitală prin excelenţă în alchimia taoistă. Chinovarul se obţinea şi din prelucrarea sulfului, a mercurului şi a potasei. Din peroxidul de mercur se obţineau prafuri colorate, de la roşul cărămiziu pînă la galbenul portocaliu.

Era cuprinsă multă alchimie în această chimie a culorilor, căci savanţii şi filosofii se dăruiau cu pasiune, mai ales adepţii lui Lao-tse, care căutau leacul nemuririi, fără să înţeleagă că imortalitatea preconizată de maestrul lor avea o semnificaţie spirituală şi nu privea supravieţuirea fără sfîrşit pe pămînt. Totuşi e de netăgăduit că arta şi ştiinţa au beneficiat de pe urma acestor cercetări spagirice. Pictorii chinezi, trăgînd învăţături de la cei ce pregăteau elixirul de viaţă lungă „au porfirizat coralul ca să obţină un roşu special şi au preparat albul prin calcinarea scoicilor de stridii. Ei au înlocuit apoi acest alb de var cu altul de plumb sau ceruza, au extras lacuri carminate din garanţă, galbenul din seva palmierului de India şi albastrul din indigo" (Petrucci). Pentru tuşele cele mai fine şi mai delicate existau peneluri din puf de pasăre, căci trebuie ca liniile să poată fi „uşoare ca un nor sau puternice ca un dragon". Dar de obicei penelul e fie o calamă asemănătoare cu cea a caligrafului, căci caligrafia şi pictura nu sînt niciodată despărţite în China, fie o tulpină de bambus cu păr de diverse feluri. Se mai întîmplă şi ca artistul să lase deoparte penelul şi să se servească de degetul muiat în cerneală sau chiar de limbă, tot muiată în cerneală. Cerneala, renumitul tuş (cerneală de China), de care va depinde splendoarea nemărginită a laviului înflorind sub dinastia Sung, e făcută din lemn de pin carbonizat sau din negru de fum amestecat cu gumă ; se prezintă în formă de batoane care se dizolvă în apă pe o placă de piatră, de jad, de marmură pînă se obţine consistenţa dorită. În cele Douăsprezece reguli pentru peisaje compuse de pictorul Yao Tse-jan din timpul dinastiei Yuan (1260—1368) se dizertează îndelung despre fluiditatea tuşului pentru pictura munţilor, care, spune autorul, „trebuie să aibă suflu şi pulsaţie."

Diferitelor procedee le sînt date nume pline de culoare : stropitura, inventată în secolul al VI-lea de Wang Wei, despre a cărui pictură se spune că era un vîrtej ; cea fără oase, cea cu puncte şi haşururi *(tsun)* şi a lui Fan Kuan (între 990 şi 1030), cunoscut sub numele de Maestrul Înălţimilor şi al Depărtărilor ; faimoasele „puncte ale lui Mi" caracteristice pentru Mi Fei ; pictura cu unghia, folosită de Kao K'i-p'ei în secolul al XVIII-lea : pictura cu frînghia, preamărită de cîţiva excentrici, care atunci cînd se aflau sub in-

fluența vinului, mîzgăleau pereții cîrciumilor cu capătul unei frînghii înmuiată în culoare.

E de netăgăduit că trăsătura caligrafică, considerată în China din cele mai vechi timpuri ca fiind egală ca valoare cu o capodoperă a picturii, care nu admite nici ezitări nici reveniri, a exercitat o influență mare asupra tehnicii pictorului. Obiceiul de a „citi" un tablou de sus în jos datorează mult dispunerii caracterelor pe linii verticale în scrierea chinezească. Din caligrafie provin de asemenea trăsăturile „în formă de sîmbure de jujub" sau „în formă de frunză de salcie", recomandate pictorilor de către celebrul tratat din secolul al XVIII-lea intitulat *Grădina grăuntelui de muștar*. Pictura, ca și scrierea, revelează acel *ci'i-yun* al artistului, adică viața sa lăuntrică, sentimentele sale elevate, sufletul său mare. „Scrierea, spun chinezii, este portretul sufletului ; se poate spune același lucru și despre pictură și cunoscătorii știu să recunoască și să admire dincolo de ceea ce e vizibil în tablou, acest *ci'i-yun* pe care îl conține. Astfel filosoful Tsen-hi, contemporan cu împărații Sung, a influențat estetica timpului său prin teoria sa despre puterea supremă care este reprezentată în energiile naturii de către echilibrul dintre forțele pozitive și forțele negative.

A picta înseamnă a crea o relație armonioasă între cer și pămînt, între natură și om, între lucrul reprezentat și facultatea de înțelegere cea mai lăuntrică a celui care-l contemplă. Peisajul pictat se mișcă, se schimbă și se metamorfozează după starea sufletească a omului care-l privește ; de asemenea el trebuie să fie pictat în așa fel încît să-l facă pe spectator să coboare în sinea lui și să devină pentru fiecare acel ceva de care are el nevoie. Privirea și imaginația spectatorului trebuie să-l schimbe după bunul lui plac, fiecare percepere subiectivă creînd, ca și în muzică, o operă de artă nouă și individuală pentru fiecare privire care o contemplă. Cel mai mare elogiu pe care esteticienii dinastiei Sung îl aduceau unui tablou al lui Huang-C'i, *Ceață și vînt înainte de ploaie*, era să spună că „era plin de profunzime și că-l îndemna

pe spectator să evoce imagini scoțîndu-le din infinitul său, apărînd și dispărînd într-una". Această mobilitate intimă a peisajului pictat este rezultatul unei tehnici deosebit de suple și schimbătoare, chiar al manierei de a picta, dar și al concepției filosofice despre natură ca ceva în continuă mișcare.

Totul, într-o pictură chinezească, este concentrat spiritual și material spre a produce acea stare de depeizare mistică, procurată de *intrarea* într-un peisaj Sung. Forma și proporțiile unui tablou determină deja felul de a intra, căci „te plimbi" orizontal de-a lungul unui tablou în lățime (makimono), rulat la cele două capete și desfășurat între brațele întinse, fiecare porțiune îmbrățișată de mîini și de privire cuprinde chiar spațiul pe care pictorul a vrut să-l vedem dintr-o dată. Compoziția panoramică a makimono-ului este organizată intenționat astfel încît spectatorul să facă o adevărată „călătorie" printr-o regiune.

Dimpotrivă, într-un kakemono, pictură în înălțime, de obicei îngustă și înaltă, privirea se plimbă de sus în jos și de jos în sus și ajunge astfel la diferitele „centre" unde trebuie să se oprească. Centrul, existent în pictura occidentală, cu care perspectiva albertiană ne obișnuise privirea, înainte ca concepțiile spațiale să se diversifice și să se complice în pictura modernă, așa cum o demonstrează lucrările lui L. Guerry, nu este cunoscut de către chinezi. Un peisaj Sung e conceput mai întîi ca o reunire de opțiuni, de itinerarii diferite prin văi și munți. Relația dintre tablou și omul care-l privește este cu totul irațională și subiectivă. Fiecare trebuie să descopere drumul ce-i e sortit doar lui, în mod special, printre toate cele propuse de pictor. Acesta nu vrea să reproducă lucrurile așa cum sînt, și peisajele lui, dealtfel, nu sînt niciodată împrumutate unor priveliști reale ; el va păstra cel mult amintirea unor păduri, munți sau cascade care i-au reținut atenția sau pe care le-a admirat și le va introduce în compoziția imaginară avînd o valoare metafizică mai mult chiar decît una estetică. Sen Kua a justificat această convenție, afirmînd în

legătură cu Li ceng (a doua jumătate a secolului al X-lea) că dacă lucrurile ar fi reprezentate ca și cum ar fi văzute dintr-un punct unic de vedere — după principiul perspectivei occidentale albertiene, socotită vreme îndelungată drept singura firească și legitimă — n-ar putea fi înfățișate lanțurile de munți din spatele altor lanțuri de munți, nici văile și trecătorile dintre ele, nici curtea interioară a unei case, nici ceea ce se întîmplă în clădirile din spate ; *în asemenea condiții nu s-ar putea picta absolut nici un tablou.*

Se întîmplă astfel ca unele picturi chineze să fie pictate simultan din multiple puncte de vedere, spectatorul fiind uneori mai sus, alteori mai jos, față de unele părți din același tablou — fapt surprinzător pentru o privire occidentală obișnuită cu piramida — greu de admis și chiar de perceput. De obicei spațiul e determinat de calitatea atmosferei ; s-ar putea vorbi deci de o „perspectivă atmosferică", căci relațiile între obiecte și dintre ele și spectator se schimbă după densitatea ceței, gradul de umiditate, de ploaie, de vînt. „Pespectiva chineză s-a născut într-o epocă cînd se mai practica încă în baso-reliefuri metoda suprapunerii diferitelor registre pentru a exprima diferitele planuri. Acumularea planurilor in înălțime, cînd e codificată, duce la un sistem foarte deosebit de sistemul monoocular ; este vorba de perspectiva *cavalière*. Ea nu ține seamă de înălțimea obișnuită a ochiului față de tablou. Linia orizontului e situată foarte sus ; liniile paralele, în loc să se întîlnească la orizont, rămîn paralele, diversele planuri se etajează unele peste altele, astfel încît privirea îmbrățișează un spațiu imens, panoramic, ca să spunem așa. În aceste condiții tabloul devine înalt și îngust ca să arate acumularea planurilor, sau se întinde în lățime ajungînd un adevărat rulou ca să înfățișeze o panoramă fără sfîrșit. Acestei perspective lineare i se adaugă o perspectivă aeriană. Adoptînd încă de foarte timpuriu monocromia, pictorii chinezi au ajuns să pună accentul mai mult pe valoarea tonului și pe raportul nuanțelor decît pe culoare. Ast-

fel, ei au cunoscut clarobscurul înaintea pictorilor europeni. În veacul al VIII-lea, Wang Wei stabilește principiile perspectivei aeriene. El explică cum merg tentele în degradeu, cum straturile tot mai groase de aer schimbă culorile proprii obiectivelor depărtate, înlocuindu-le cu o nuanță albăstruie, cum formele devin nedeslușite pe măsură ce planurile se îndepărtează de spectator". (Petrucci).

Tot Wang Wei este cel ce indică scara proporțiilor după care se vede depărtarea figurilor și o enunță în acest fel pitoresc : „Oamenii îndepărtați nu au ochi, arborii îndepărtați nu au ramuri, colinele îndepărtate nu au stînci și sînt nedeslușite ca niște sprîncene, și apele îndepărtate nu au valuri, ci se înalță și ating norii." Atmosfera de umezeală care se întinde ca un văl ușor peste peisaje, iscă cețuri ce învăluie crestele, se ridică din cascade, sugerează nedeslușirea, indeterminarea, nelimitarea, și face să coboare noțiunea de infinit în reprezentarea finitului. Termenul definind un tablou de peisaj poate fi exprimat prin cuvintele „munții și apele" ; căci apele și munții îi înfățișează omului frumusețea cea mai emoționantă și cea mai bogată în sugestii metafizice, căutate întotdeauna în pictură de către chinezi, și de asemenea pentru că arta se asociază astfel cosmogoniilor esențiale, revine la izvorul de energii al universului, participă la însăși viața pămîntului. Muntele întrupează viața adîncă a pămîntului, procesul lăuntric invizibil, frămîntarea rocilor și a metalelor ; apele fac și ele parte din acest proces lăuntric și ies la iveală în cascade, torente, rîuri, cu puterea și mișcarea lor, și ele se preschimbă de asemenea în cețuri, în nori, constituind un ciclu închis de metamorfoze.

Ca să poată simți în chiar ființa sa fizică această pulsare organică a elementelor și să intre în comuniune cu ele, căci altfel n-ar putea da decît o pictură inertă, moartă, pictorul practică concentrarea, meditația, contemplarea. Această pregătire spirituală nu exclude însă ca artistul să se fi slujit mai înainte de spiritul său de observație și să fi înre-

gistrat numeroase locuri în memorie : se spunea că trebuie să călătorești zece mii de mile și să citești zece mii de cărți ca să fii în stare să pictezi un peisaj. Cînd poetul Tu-Fu afirma că îți trebuie zece zile ca să pictezi o stîncă, și cinci zile ca să pictezi un torent, înțelegea prin asta — dată fiind promptitudinea execuției pe care o reclamă laviul — că trebuie să privești stînca și rîul în tot acest timp, fără să pictezi. — schițele și „studiile" obișnuite în Occident nu existau în China — să reflectezi asupra lor, să trăiești cu ele.

În sfîrșit, trebuia ca lucrurile înfățișate în tablou să respire cu putere și să existe între ele destul spațiu pentru ca spectatorul să poată respira și el — punîndu-și de acord răsuflarea cu cea a tabloului. „Dacă tabloul e prea strîmt și închis, spune, plin de haz, Ciang Yee, privitorului o să i se pară că de-abia mai răsuflă într-o cămăruță fără aer ; dacă intervalele sînt prea mari și formele prea despărțite unele de altele, o să simtă că a pierit tot aerul din lume și va trebui să moară în curînd." E de dorit deci să se stabilească o adevărată comuniune cenestezică, a trupului și sufletului, între pictură și omul care o privește. Ne aflăm atunci, față de peisajul privit din perspectiva aeriană, în starea de zbor la care înțeleptul taoist se lăuda că ajunge cînd reușește să „călărească pe vînt", să treacă prin materialele cele mai dense de parcă ar fi poroase. Senzația, puțin amețitoare uneori, de levitație, pe care o încerci atunci cînd contempli un peisaj Sung, este de aceeași natură ca și „călătoria spirituală" a cunoscătorului metodelor de dominare a materiei. O asemenea „călătorie spirituală" este înfățișată explicit pe un rulou datînd din timpul dinastiei Ming, unde se vede un filosof mergînd prin văzduh, foarte sus, deasupra unui lanț de munți. Scrierile taoiste povestesc cum Lie-Te, după ce a învățat timp de nouă ani cum să „călătorească pe vînt", a reușit în sfîrșit să ajungă la această eliberare totală de greutate : „Inima i s-a cristalizat, în vreme ce trupul i se dizolva și oasele și carnea i se lichefiau.

N-a mai simțit că trupul i se sprijină de ceva, nici că picioarele stau pe ceva. Mergea în voia vîntului, spre răsărit, spre apus, ca o frunză sau un pai uscat, fără să-și poată da seama dacă îl duce vîntul sau dacă el duce vîntul cu sine."

Gîndite în fața naturii concrete, obiective, și retrăite în atelier, construite ca o mare compoziție poetică unde se reunesc și se organizează elemente diferite, în stare să stimuleze la spectator o capacitate vizionară comparabilă cu cea a pictorului, aceste peisaje pictate, ireale și suprareale, sînt totuși pătrunse de o intensă realitate : nu o realitate a fenomenelor ca în arta occidentală, ci una cosmică, sesizată și îmbrățișată în toată plenitudinea ei de către spectatorul obișnuit să contemple invizibilul prin intermediul vizibilului. Această contemplare trebuie să stîrnească la spectator dorința de a se retrage în locurile muntoase, printre energiile elementare puternice și mărețe, departe de societate, într-un „loc calm unde sufletul își poate găsi eliberarea", unde, datorită „liniștitei receptivități" preconizate de Lao-Tse, avînd ca singuri tovarăși pădurile, rîurile, norii și ceturile, omul se înfățișează înaintea spiritului universal.

Astfel, descoperim originea acestei picturi chinezești de peisaj, în aspirația, mai întîi a artistului, apoi a spectatorului tabloului, de a se „pierde", la propriu, în rețeaua de cărări de munte, urmărite de privire, ca să poată atinge punctul final de atins, ca să se regăsească pe sine la capătul acestei serii de ascensiuni și coborîri printre stînci. A privi un peisaj chinezesc, înseamnă să te plimbi într-o natură născocită, imaginată, construită cu intenția de a stîrni omului ce o privește o atitudine spirituală față de problemele metafizice — baza și stimulentul acestei arte, formată din religiile și sistemele filosofice ale Chinei, de mistica budistă și de înțelepciunea taoistă (mai mult decît de confucianism) cu toate că formele de reprezentare, cînd e vorba de peisaj, nu au nici o legătură cu ceea ce numim în Occident „artă religioasă".

În estetica universală a peisajului, picturile chinezești aparținînd marilor epoci T'ang și Sung, și chiar și cele din veacurile următoare, pot fi considerate ca strădania cea mai nobilă și mai realistă de a îndrepta privirea și spiritul spre contemplarea lucrurilor eterne sub masca accidentalului și pieritorului, pe care o îmbracă în natură. Aceste picturi trebuie deci abordate cu respectul meritat, iar sensibilitatea și inteligența se cer pregătite pentru a primi marea lecție pe care o propovăduiesc și unde se reflectă „lumea fără hotare a gîndirii".

IV. REALISM ȘI FANTEZIE ÎN ANTICHITATE

PICTURA EGEEANA

Unii au putut să considere reconstituirile palatelor din Cnossos, făcute de Sir Arthur Evans, ca exagerate, excesive, ținînd mai degrabă de domeniul imaginației decît de cel al exactității științifice : releveele lui Gilieron au completat și ele, uneori, vestigiile frescelor, cu o siguranță disprețuind ipotezele ; știm astăzi că renumitul „culegător de șofran" din care nu ni se păstra decît partea inferioară a torsului și un picior, nu e decît o maimuță zbenguindu-se printre plante înflorite ; calda și dramatica policromie în negru și roșu a coloanelor din apartamentele regale nu aparține epocii, dar exprimă cu exactitate spiritul minoic, și, în general, se poate spune că în ciuda devastărilor datorate incendiilor din aceste palate către anul 1400 înaintea erei noastre, cunoaștem exact arhitectura cretană, și, în mod paradoxal, sîntem mai informați în privința picturii din Insula lui Minos din veacul al XVI-lea înaintea erei noastre decît în cea a felului cum pictau grecii cu o mie de ani mai tîrziu.

Stat puternic, prin organizarea politică și datorită situației geografice privilegiate, la întretăierea marilor căi maritime, avînd legături strînse cu Egiptul, Asia Mică, cu Grecia continentală și arhipelagurile, Creta își dezvoltase o artă plină de farmec și vigoare, de o mare frumusețe decorativă. Vestigiile de picturi descoperite în palate, la Am-

nisos și Cnossos, datează, cele mai vechi, de prin 1570, și această artă s-a menținut mai bine de un veac și jumătate, pînă cînd crizele politice interne și năvălirile au răsturnat puterea dinastiilor minoice și le-au incendiat palatele. Stilistic vorbind, această mare artă de curte pe care o admirăm la Cnossos, Mallia, Phestos, Hagia Triada, a înflorit în această perioadă de aproximativ o sută cincizeci de ani ca artă de curte, menită să învăluie în solemnitate și splendoare viața monarhului, mișcările personajelor înfățișate convergînd spre tron. Ne aflăm aici în plin *spirit rococo ;* plăcerea de a trăi, înflorirea senzuală a trupurilor, veselia malițioasă a chipurilor, sprinteneala mișcărilor, vioiciunea culorilor, pitorescul născocirilor decorative, totul vorbește aici despre obiceiurile și gusturile unei societăți rafinate, ajunsă la desăvîrșita perfecțiune intelectuală și tehnică a civilizației sale, și deja de acea stare ușor „decadentă" cînd drăgălașul e preferat grandiosului, rafinamentul și complicația sînt preferate severității și sobrietății. În vreme ce sculptura egeeană ține în general de religia Zeiței-Mame și de ritualurile Taurului, pictura nu are nici o trăsătură sacră, fiind profană prin natura și menirea ei. În aceste picturi, ca și în extraordinarele decorații de vase unde e înfățișat tot ceea ce ochiul scufundătorului a observat în adîncurile submarine : înotul caracatițelor, dansul nemișcat al actiniilor, hoinăreala meduzelor, legănarea domoală a algelor, fuga sprintenă a peștilor, prelungi ca niște galere de luptă, se constată o „hiperestezie a gustului" (Robert West), după cum a fost numită, o concesie făcută realismului picant ce înflorește în Europa în jurul lui 1900 ; în mai multe privințe arta egeeană se apropie de Modern' Style, și femeile cu gura lacomă, cu ochii vii și ațîțători, cu trupuri durdulii ce ne surîd cu dărnicie din fresce au putut fi numite, fără exagerare, „pariziene".

Într-adevăr, artiștii cretani executau fresce în sălile palatelor, înfățișînd episoadele vieții de curte, venite să înlocuiască, către 1570, zugrăveala roșie întrebuințată mai înainte. Nu cunoaștem eta-

pele vechi ale acestei estetici minoice ce ne apare deja ca înflorită în deplina ei desăvîrșire și chiar în pragul declinului : pereții erau acoperiți cu stuc și pe această tencuială pictorii desenau siluetele ușoare și pitorești, însuflețite de o policromie pe cît de simplă pe atît de vie, dominată de albastru și roșu, potrivindu-se de minune cu culoarea coloanelor cu fusuri roșii, cu capiteluri și baze negre. Se prea poate ca această estetică să fi fost influențată de cea a Egiptului, dar se crede că și ea la rîndul ei a influențat-o pe aceasta, după ce Egeenii, „popoarele mării", au amenințat atît de des țara faraonilor pînă în vremea lui Ramses al II-lea. Recentele descoperiri făcute în Siria arată că Asia Mică, Siria și mai ales civilizația Athana le datorau cretanilor substanțiale lecții artistice. Dar orice ar fi primit și ar fi dat în acest dute-vino al schimbului de forme, de idei, de credințe, de obiecte, ce aveau loc neîntrerupt între Creta și vecinii ei, ea ne frapează prin ceea ce are cu adevărat unic și nemaiîntîlnit vreodată. Așa se întîmplă în cazul formelor arhitecturale aparte, al vaselor numite de *Camares* sau al celor *de la Palat,* cu luxurianta lor decorație de animale marine și belșug de flori exuberante surprinse pe viu și reproduse cu un naturalism robust și liber și de asemenea, în cazul frescelor din palat chiar, avînd strălucirea, naturalețea și adesea însuși comicul vieții.

Realismul picturii egeene evocă imaginea unui popor prosper, vesel și fericit, mîndru de prestigiul său politic și de bogăția sa, iubind viața și știind să se bucure de ea cu eleganță, fără constrîngere și fără vulgaritate. Artistul nu aspiră să înfățișeze invizibilul și nici măcar să stilizeze vizibilul : el e interpretul existenței de fiecare zi din anticamerele și sălile de audiență ale palatelor ; tot ce vede în jurul său îl interesează și îl amuză. Preferă mai ales făptura umană, fie că înfățișează un detașament de soldați negri defilînd în pas alergător sub comanda unui ofițer (frescă provenind de la Cnossos, secolul al XVI-lea înaintea erei noastre, la Muzeul de la Heracleion) sau purtători de ofrande

ca cei de pe sarcofagul din piatră de calcar împodobit cu fresce de la Hagia Triada, al renumitului *Rege cu flori de crin*, reprezentat într-o mărime ce depășește pe cea naturală, asemeni unui prinț de legendă într-o grădină de basm sau femei cu sînii goi țîșnind dintr-un bolerou foarte strîns la brîu, cu bucle lungi, în vînt, atît de *moderne* ca trăsături încît ai crede că sînt crochiul unui portretist de astăzi, vrînd să fie pe placul unei clientele de femei de lume și de doamne de onoare.

Cînd pictorul abordează naturalismul animalier, el execută cu o măiestrie uluitoare friza cu potîrnichi din caravanseraiul de la Cnossos și extraordinarele zbenguiri de pești zburători în palatul de la Phylokapi, și i se întîmplă chiar să născocească animale fantastice, hibride și, se pare, simbolice, ca grifonii care păzeau scaunul regal în „sala mică a Tronului" de la Cnossos, sau făptura miraculoasă cu un aer impresionant de figură heraldică, cu ciocul și creasta de pasăre întregind un trup de leu într-o îmbinare îndrăzneață fără precedent în Egipt sau Mesopotamia. Acest element ținînd de ireal face excepție în arta egeeană, hotărît realistă ; el marchează dealtfel ultima perioadă a acestui stil numit „epoca palatelor", și care intră, o dată cu grifonii, în ultima sa perioadă, la capătul căreia va veni catastrofa de la 1400 înaintea erei noastre, năvălirea, înfrîngerea și incendiul.

Pictura egeeană, răspîndindu-se dincolo de insulele unde a înflorit, a ajuns pe continent unde s-a amestecat cu o artă mai sumbră, mai aspră ; noii veniți, coborînd din Nord, mai puțin civilizați decît cretanii, mai rustici și mai violenți, au întîmpinat grația maritimă a acestora cu uimirea minunată a „primitivului", dacă nu a „barbarului", intrînd în contact cu înaltul rafinament al culturii și al gustului. Așa s-au născut frescele palatelor din Tirynth, la două secole după cele de la Cnossos : motivele decorative, abstracte sau figurative, florile și scuturile sînt în spiritul unei bune tradiții cnossosiene și tot așa și procesiunile doamnelor

palatului, îmbrăcate și împodobite după moda cretană, doar cu acele inevitabile deosebiri în felul de a se pieptăna și în lărgimea fustelor, datorate trecerii celor două sute de ani.

PICTURA GREACĂ

Să presupunem că Vaticanul ar fi fost distrus și că o dată cu el ar fi dispărut marile cicluri de fresce ale lui Michelangelo, ale lui Rafael, ale pictorilor Capelei Sixtine și ai capelei lui Nicolae al V-lea, să presupunem că n-ar mai fi rămas piatră peste piatră din bisericile și din palatele italiene decorate de Giotto, Piero della Francesca, Masaccio, Gozzoli, Andrea del Castagno ; să presupunem că toate mînăstirile ar fi avut aceeași soartă ca și Chiostro Verde de la Santa Maria Novella din Florența, unde frescele lui Paolo Uccello au fost roase și măcinate de păianjenii ce-și săpau găurile în ele ; să presupunem că nu s-ar fi păstrat nimic din bisericile romane de la Saint-Savin, Vicq, Berzé-la-Ville, Reichenau, Castel Sant'Elia sau Sant'Angelo in Formis ; să presupunem că din arta bizantină nu am mai avea decît miniaturi și icoane mici ; că Studenica sau Sopocani n-ar mai fi decît niște nume ; și că, pe deasupra, marile muzee ar fi fost distruse de catastrofe naturale sau de furia oamenilor. . . ce ar mai ști oamenii viitorului despre ceea ce a fost pictura occidentală în desfășurarea ei imensă și multiformă ? Ei bine, aceasta este, fără exagerare, situația în care ne găsim față de pictura greacă, în vreme ce arhitectura și sculptura, foarte amplu reprezentate, rămîn un izvor nesecat de admirație și de învățăminte.

Putem spune că din toată pictura greacă n-a supraviețuit nimic, în afară de ceea ce a fost furat de romani, dus în Italia, sau copiat acolo de către artiști indigeni. Marile decorații murale văzute de călătorul Pausanias, descrise amănunțit în relatarea călătoriilor sale, au dispărut o dată cu clădirile de care țineau, și jurnalul lui Pausanias

menționa cu multă admirație *leshea* sau sala de adunare a locuitorilor din Cnidos la Delfi, și Porticul Poikile, acoperit în întregime de o mare compoziție narativă. Acele *leshe* ținînd de temple sau de tezaure, pe care cetățile grecești le înălțau pe pămîntul sacru de la Delfi, semănau cu clădirile corporative numite la Veneția *scuole,* împodobite și ele de pictorii cei mai renumiți, Bellini, Carpaccio, Tițian, Tintoretto, sau casele ghildelor din Germania și Țările de Jos, unde în lipsa frescelor, erau adunate marile portrete ale consiliilor de administrație. Porticurile existau în toate orașele și, asemenea străzilor cu arcade ale italienilor, erau locul de adunare cel mai prielnic și mai plăcut pentru un popor căruia îi plăcea să trăiască în aer liber : ele erau porticuri acoperite unde te bucurai de umbră în orele cu soare arzător și unde găseai un adăpost cînd ploua. Interiorul templelor era de asemenea adeseori acoperit cu picturi, și Pausanias citează, printre cele mai renumite în vremea sa, pe cele din Theseion, executate la Atena de Polygnotos, atunci cînd a venit în acest oraș.

Și alte cauze mai explică raritatea picturilor grecești : mai întîi, absența mormintelor împodobite, care, dacă ar fi existat, ar fi putut furniza informații tot atît de bogate și de valoroase ca și cele din mormintele egiptene și etrusce. Simțul transcendentului, firesc grecilor, și ideea pe care și-o făceau despre viața de dincolo, respingeau reprezentarea naturalistă a unei „alte lumi" aproape identică cu cea părăsită de curînd de către defunct ; nici simulacrul unor mese bogate, nici portretul unei soții dragi sau înfățișarea unei mulțimi de slujitori, nu puteau asigura confortul *post-mortem* acelor Eleni ce credeau că Hadesul e un ținut trist și posomorît, cufundat într-un semiîntuneric unde rătăceau umbre nedeslușite. Mai exista și un alt motiv, de cea mai mare importanță : simțul estetic al grecilor era mai degrabă plastic decît pictural ; ei erau deci mai mult sculptori decît pictori, obișnuiți să gîndească cea de a treia dimensiune și forma în spațiu, un iluzionism bidimensional nepuțînd să-i satisfacă.

Ceea ce în alte părți devenea pictură, era transpus la ei în acea tehnică intermediară între sculptura în „ronde bosse" și „aplat" : baso-relieful. Amestecul abil de realism și iluzionism al baso-reliefului, apropierea spațiului pe care o autorizează și o favorizează a făcut din el un mijloc de expresie perfect adaptat concepției grecilor asupra profunzimii ; baso-relieful, printre alte avantaje, îl avea pe cel de a fi foarte potrivit pentru stilul nobil al povestirii narative, care, în pictură, era întrebuințat pentru porticuri *(stoa)* și *leshe.*

După ce sculptorul grec, mai mult decît oricare altul înainte și după el, devenise un maestru al stăpînirii spațiului și al dispunerii formelor în spațiu, nu-i mai rămîneau pictorului decît siluete cu două dimensiuni, fapt ce nu-l împiedica să aducă multă mișcare, vioiciune dramatică și expresivă în împodobirea vaselor care, începînd cu stilul de la Dipylon și Corint pînă la ultimele amfore panatenaice, sînt singurele mărturii pe care le avem despre geniul pictural al grecilor. În așa măsură încît cunoaștem perfect numele a numeroși pictori de vase clar și riguros desemnați și caracterizați prin stilul lor specific, în vreme ce cei mai iluștri dintre autorii de mari compoziții, elogiați de scriitorii antici, n-au supraviețuit decît prin numele lor : Apollodor, Mikon, Onasias, Zeuxis, Apelles ; însuși Polygnotos nu ne-a lăsat nici o operă caracteristică pentru geniul său.

Cum nu acordau nici o importanță perspectivei iluzioniste, pictorii de vase se mulțumeau să suprapună personajele care, logic, ar fi trebuit să fie așezate la locul potrivit în adîncimea cîmpului. Ideea de perspectivă ține tot atît de mult de metafizică cît și de estetică ; micșorarea figurilor din cauza depărtării lor nu poate fi, pentru rațiunea greacă, decît o eroare, o minciună, o iluzie. Dar această minciună va pătrunde, foarte timid, e adevărat, în pictură, datorită decorurilor teatrale care, dată fiind natura însăși a tot ceea ce e teatru, trebuiau să recurgă la iluzie. Avem puține informații despre procedeele de executare și de montare

a decorurilor pe scena greacă, dar este aproape sigur că, îndrăgostiţi de realism cum erau în teatru (într-atît încît puneau Furiilor din *Orestia* măşti atît de hidoase încît femeile mureau de spaimă cînd actorii ce le purtau ţişneau din culise), principiul însuşi al decorului nu putea fi neglijat. Şi în acest domeniu, anumite fresce de la Pompei, executate fie de artişti din Campania fie de greci emigraţi, oferă o imagine exactă şi lămuritoare asupra scenografiei elene. Arta decorurilor de teatru juca un rol atît de însemnat la Atena încît Agatarhos şi-a cîştigat renumele doar pentru că a scris un tratat cu acest subiect, iar progresele stilului iluzionist bazat pe reprezentarea peisajelor şi priveliştilor citadine ce i-au adus faima lui Apollodoros au trecut din domeniul picturii scenografice în domeniul picturii propriu-zise. Tot lui Apollodoros i se datorează, însă numai după spusele autorilor, căci nimic nu le poate confirma sau infirma, iluzionismul in perspectivă al figurilor pictate, adică acel „trompe-l'oeil" al volumelor, umbra ce explică aşezarea personajelor în cea de a treia dimensiune. În ce-l priveşte pe Polygnotos, el a păstrat şi potrivit spuselor lui Pausanias faima de a fi izbutit o distanţare a personajelor în profunzimea presupusă ; nu e vorba propriu-zis de perspectivă, căci ar însemna atunci că figurile sînt tot mai mici pe măsură ce sînt mai îndepărtate (doar dacă nu e vorba, în anumite cazuri, ca în miniaturile carolingiene, de pildă, de o perspectivă ierahică unde personajul cu cel mai înalt grad rămîne cel mai mare, oriunde ar fi aşezat), ci de sugerarea unor „planuri", diferenţiate prin liniile solului.

În picturile arhaice personajele se mişcau într-un spaţiu abstract, ele nu se sprijineau cu picioarele pe pămînt ; sau cel puţin nu se ţinea seama de raportul lor cu pămîntul. Mai tîrziu, sub picioarele lor a fost aşezată o simplă linie care însemna pămîntul, în prosceniu, atît pentru figurile din prim plan ca şi pentru cele mai îndepărtate, care aveau aceleaşi dimensiuni. Influenţa scenografilor, Agatarhos din Samos şi atenianul Apollodoros, s-a

manifestat asupra picturii monumentale, total necunoscută nouă, şi asupra picturii de vase, singura care poate să ne dea o idee despre ceea ce era pictura monumentelor. Spaţiul abstract se străduie să se concretizeze, locul nenumit să se precizeze şi să se definească. În vreme ce pe o hydrie bine cunoscută, înfăţişînd femei la fîntînă (British Museum) toate elementele arhitecturale ale acestei fîntîni, o construcţie frumoasă şi complicată, sînt aplatizate pe acelaşi plan, ca şi femeile însele, stilul polygnotian dispune figurile pe linii ondulate, *semnificînd,* mai mult decît *înfăţişînd,* liniile de sol ale diferitelor planuri ; fapt cu totul evident pe un crater numit al Argonauţilor, atribuit *Pictorului Niobidelor,* de la Luvru ; anumite artificii de perspectivă, avînd ca scop reprezentarea diferitelor distanţe şi a relaţiilor dintre personaje în funcţie de aceste distanţe, încep să fie întrebuinţate, cu multă timiditate şi modestie, dar asta însemna deja un pas imens într-o direcţie în care nimeni nu încercase încă vreun efort.

Personalitatea lui Polygnotos trebuie să fi fost foarte puternică de vreme ce inovaţiile sale au pătruns pînă în estetica pictorilor de vase, iar numele său continuă să rezume, pentru posteritate, o nouă concepţie a spaţiului şi un început de reprezentare a acestui spaţiu. Din păcate, nu e cu putinţă să verificăm exactitatea celor spuse de antici pe seama lui, căci nu-i putem reconstitui cariera decît după rarele date biografice furnizate de texte şi după aluziile literare la operele sale cele mai renumite. Ştim astfel că s-a născut la Thasos, într-o insulă din Marea Egee, că s-a instalat la Atena, unde a devenit cetăţean atenian, şi, datorită protecţiei lui Cimon, a devenit inima mişcării artistice ce l-a părăsit pe Mikon şi a trecut la şcoala sa. Prima sa mare creaţie la Atena pare să fi fost împodobirea templului lui Tezeu (sau Theseion) prin 474—470, unde a înfăţişat episoadele celebre din viaţa eroului, lupta lui împotriva Amazoanelor, împotriva Centaurilor, călătoria sa pe sub mări către regatul mamei sale, zeiţa Thetis. I se atribuie, de asemenea, istoria Argonauţilor din

templul Dioscurilor, Anakeion. În 469 el a pictat în porticul templului Atenei Areia de la Plateea scene inspirate de *Odiseea,* în primul rînd măcelărirea peţitorilor de către Ulisse, şi de Războiul celor Şapte împotriva Tebei. Nouă ani mai tîrziu, i se încredinţau zidurile de la Peisianax (sau *Stoa Roikile)* unde a executat patru mari compoziţii narative despre Bătălia Amazoanelor, reproduse, poate, fidel, de pictura unui vas (de la New York), cu liniile de sol diferenţiate şi distanţate ca să sugereze adîncimea. Cea mai recentă operă a sa, acea Leshe a Cnidienilor (către 450) arată toate progresele realizate în răstimp de douăzeci şi cinci de ani : relieful iluzionist al figurilor, veşmintele transparente lăsînd să se vadă trupurile goale, introducerea accesoriilor şi a elementelor de peisaj, împrumutate de la scenografi şi o gesticulaţie dramatică ce aminteşte şi ea de teatru. Pausanias şi autorii antici ce vorbesc despre Polygnotos consideră că *Iliopersis* (sau căderea *Troiei)* şi *Nekia* (sau coborîrea lui Ulisse în infern) zugrăvite în sala de adunare a Cnidienilor din Delfi, erau privite unanim de către cunoscători drept capodoperele acestui Polygnotos pe care noi nu-l vom cunoaşte niciodată decît prin influenţa sa asupra pictorilor de vase şi prin copiile sau imitaţiile după Pausanias, mai degrabă decît după original, de la Roma sau din Campania.

PICTURA ETRUSCĂ

Misterul originii etruscilor, despre care nu ştim încă dacă veneau din Nordul Alpilor sau de dincolo de mări, al limbii lor (căreia-i cunoaştem caracterele şi echivalenţa acestora faţă de alfabet, dar fără să le fi putut descifra sensul, din lipsa inscripţiilor bilingve destul de lungi şi explicite), se continuă şi în arta lor, cunoscută nouă aproape exclusiv din mobilierul funerar şi din picturile împodobind mormintele. Pentru că etruscii au săpat în tuful vulcanic din Italia centrală mii de

morminte, dintre care unele sînt adevărate locuinţe subpămîntene şi pentru că frescele ce le împodobesc au fost în mod providenţial apărate timp de milenii împotriva umidităţii aerului şi a schimbărilor de temperatură, acest popor ne-a devenit astăzi destul de familiar, cel puţin prin ceea ce reprezentările funerare ne înfăţişează din obiceiurile acestor republici neguţătoreşti şi bogate în metale, puternice şi înfloritoare pînă în ziua cînd romanii le-au luat independenţa şi puterea.

Spre deosebire de ceea ce s-a întîmplat cu latinii, grecii şi chiar egiptenii şi mesopotamienii, nu există o literatură etruscă. Nu există nici cărţi, nici texte, oricît de scurte, care să poată să ne informeze despre ce simţeau, gîndeau, despre ceea ce îi mişca pe aceşti oameni ce ne observă malițios, intens, trist, din adîncul mormintelor lor. Doar cu ajutorul picturilor şi numai al lor, putem reconstitui lumea materială şi mentală a acestui popor care a ştiut atît de bine să-şi ducă cu sine taina în lumea de dincolo ; pe deasupra, aceste picturi sînt fragile şi perisabile şi nu au rămas intacte din secolul al VI-lea înaintea erei noastre pînă acum decît fiindcă erau la adăpost de aer : astăzi arheologii urmăresc cu anxietate degradarea lor crescîndă şi nu întrezăresc decît trei soluţii disperate ca să le salveze de ruină totală : să le lase acolo unde sînt, resemnîndu-se să le vadă cum se deteriorează tot mai mult, să le detaşeze de zidul de tuf ca să le transporte într-un muzeu, lucru care a şi fost făcut deja de mai multe ori şi care, asigurîndu-le supravieţuirea, le lipseşte de adevărata lor atmosferă şi de viaţa halucinantă pe care o au în întunecimea subpămînteană ; şi, în fine, ultima posibilitate, să închidă ermetic mormintele, aşa cum s-au păstrat ele din Antichitate pînă la mijlocul veacului al XIX-lea cînd au început să fie prospectate metodic : dar la ce bun să le salvezi atunci de la distrugere, dacă nimeni nu mai poate să le vadă ?

Fragilitatea picturilor etrusce nu se datorează modului de execuţie, ci doar faptului că mormin-

tele, odată închise în urma cadavrelor ce sălăşluiau acolo, nu mai trebuiau să fie deschise. Bogatul mobilier de care, de arme, vase, bijuterii, de diferite obiecte şi decoraţia pictată ce acoperea pereţii aparţineau defuncţilor şi numai lor, doar ei puteau să se bucure de ele, şi dacă, la Cerveteri, necropola cuprinde mai multe mii de morminte, unele cu arhitecturi exterioare puternice şi minunate, cele de la Tarquinia, dimpotrivă, se adîncesc în pămînt şi nimic nu le trădează la suprafaţă. Închiderea ermetică a hipogeului asigură durata nedefinită promisă — cu condiţia ca agenţii externi, climatici sau chiar insecte (păianjeni ce-şi scobesc găurile în ziduri, de pildă) să nu vină să le deterioreze — acestei tehnici a frescei, manieră de a picta specific italiană, moştenită de romani de la etrusci, transmisă de ei, la rîndul lor, descendenţilor, a fost reluată de Giotto în Evul Mediu, ilustrată de Masaccio şi Piero della Francesca — printre alţii — în vremea Renaşterii şi dusă de Michelangelo în plin baroc.

Această tehnică a frescei, (*a fresco* însemnînd pictura „pe proaspăt") e în acelaşi timp cea mai simplă şi cea mai rezistentă ; odată ce culoarea amestecată cu apa a intrat în tencuiala umedă ce-i slujea de suport, ea aderă, se confundă cu ea de acum înainte, devine tot atît de rezistentă ca şi zidul însuşi şi trăieşte cît şi el. Această metodă pretinde în schimb din partea artistului o rapiditate în execuţie şi o siguranţă fără greş a mîinii căci fresca nu admite nici o retuşare, nici o corectare, nici o revenire ; corecturile făcute pe uscat, pe care anumiţi pictori şi le-au îngăduit, sînt contrare esteticii specifice frescei, ce-şi datorează prospeţimea, transparenţa, graţia, execuţiei rapide (tencuiala nu trebuie să se usuce, altfel culoarea nu mai *intră*), printr-o trăsătură de penel irevocabilă şi definitivă.

Pictorul etrusc, care a lăsat moştenire tainele artei sale pînă la descendenţi atît de îndepărtaţi ca Giotto şi Michelangelo, începea prin a pregăti cu grijă peretele mormîntului, nivelînd şi netezind cu

migală ieşiturile şi găurile rocii de tuf ; pe această suprafaţă a stîncii se întindea o tencuială foarte subţire de argilă şi lapte de var, amestecat uneori cu fire de turbă, asigurîndu-i coeziunea. Pe acest strat umed, înainte ca el să se usuce, fapt care pretinde o promptitudine riguroasă a execuţiei, artistul desena liniile importante ale compoziţiei (după cum vom vedea mai tîrziu, aşa se făcea încă şi în Renaştere), grava cu dalta conturul figurilor şi cu graba impusă de frica de a vedea tencuiala că se usucă înainte de terminarea picturii, îşi aşternea culorile amestecate cu apă. Cercetarea anumitor morminte a arătat că mai tîrziu şi, fie că artistul a fost constrîns de timp, fie că nu s-a ostenit să respecte cu stricteţe tehnica *a fresco*, unele bucăţi au fost pictate „à la détrempe" pe tencuiala uscată, ceea ce e un fel de „erezie" pentru freschiştii care în mod obişnuit îşi respectau arta cu fanatism.

Culorile erau extrase din vegetale sau minerale, măcinate pînă la pulbere. În picturile cele mai vechi, cele din veacul al VI-lea înaintea erei noastre, paleta e foarte simplă şi compusă din argile ce furnizau roşul, galbenul, negrul şi albul. Mai tîrziu, în cea de a doua jumătate a secolului al VI-lea, cromatismul se complică, se adaugă lapislazuli care dă un albastru proaspăt şi strălucitor, verdele şi, spre deosebire de ceea ce se întîmpla mai înainte, cînd roşul şi oxidul de fier şi negrul de cărbune vegetal erau întrebuinţate în stare pură, artistul amestecă acum culorile ca să obţină o mare bogăţie de nuanţe de roz, cenuşiu, brun, violet. Artistul devine tot mai rafinat ca mijloace de execuţie pe măsură ce-i creşte virtuozitatea şi pe măsură ce societatea pentru care lucrează are gusturi mai fine şi un sentiment estetic mai complex ; în vreme ce odinioară personajele aveau două dimensiuni şi dădeau impresia că sînt decupate în metal, către secolul al III-lea înaintea erei noastre se încearcă un fel de iluzionism spaţial şi introducerea clarobscurului adaugă o umbră definirii nete a profilurilor şi dă astfel personajelor

o dimensiune, materială şi metafizică, pe care nu o avea mai înainte.

Dacă tehnica frescei etrusce a rămas, cu excepţia acestor „perfecţionări", aproape neschimbată de la începutul secolului al VII-lea pînă la sfîrşitul secolului I, adică vreme de aproape opt sute de ani, ceea ce arată cît de mult această tehnică este, prin excelenţă, italică şi va rămîne astfel, în schimb stilurile s-au schimbat, urmînd evoluţia firească a unei societăţi devenind din ce în ce mai prosperă şi mai puternică şi datorită diferitelor influenţe exterioare ce au modificat aceste stiluri, fie prin aportul din afară, mai ales al Greciei şi Orientului, fie prin maturizarea interioară şi prin mutaţiile succesive ale geniului naţional, spiritul locului şi timpului împletindu-se întotdeauna pentru a da unui stil fizionomia sa specifică, accentul propriu, semnificaţia unică. Această semnificaţie e funerară, bineînţeles, de vreme ce decoraţiile de morminte sînt singurele picturi pe care le cunoaştem ; în ceea ce priveşte plăcile pictate (plăcile Boccanera de la Londra, plăcile Campana de la Luvru), care nu aderau la perete, ştim din subiectele înfăţişate că funcţia lor funerară nu poate fi contestată.

Originea orientală a etruscilor, care nu mai e pusă astăzi în discuţie, dar care e atenuată de faptul că înaintea sosirii lor exista o civilizaţie autohtonă, rudimentară, fără îndoială, dar efectivă, şi de certitudinea că au existat şi invazii sau cel puţin infiltrări venind din nord, ceea ce pînă la urmă creează o artă compozită, această origine orientală este confirmată de stilul picturilor din secolul al VI-lea. Acest stil e evident oriental, mai ales în prima jumătate a secolului, şi cuprinde un element fantastic şi irealist foarte pronunţat, de tip asiatic, aşa cum se constată studiind mormintele cele mai vechi din necropola de la Tarquinia. În *Mormîntul Taurilor*, de pildă, peisajul e indicat prin copaci cu totul fantezişti, înfăţişînd o lume ireală, interpretată cu o vioiciune plină de farmec cu ajutorul celor patru culori de bază : alb, negru, galben şi roşu, această dominantă fiind întreruptă uneori

de întrebuinţarea excepţională a verdelui şi albastrului.

Toate scenele înfăţişate în morminte se leagă de tema morţii, a ceremoniilor funerare, a vieţii de dincolo de moarte, în cealaltă lume. Odată închisă falsa poartă halucinantă a *Mormîntului Augurilor*, încadrată de preoţi cu gesturi solemne şi stranii, nu mai întîlneşti decît luptători feroce, măşti dănţuind şi jocurile rituale însoţite de omorîrea oamenilor — care, la romani, vor deveni lupte de gladiatori — îndrăgite de religia etruscă. Lupta acelui *phersu* zugrăvit pe chip cu castaniu închis şi purtînd o barbă falsă, foarte lungă, cu un cîine gata să-l sfîşie, se desfăşoară într-o atmosferă de mister înfiorător şi de fantastic halucinant, caracteristic pentru mitologia acestui popor, posomorîtă, plină de anxietate, de groază la gîndul morţii, copleşită de povara presimţirii unei lumi „de dincolo", cu lucrurile înspăimîntătoare pe care le-ai întîlni acolo.

Dar, din fericire, lumea de dincolo nu e doar un lăcaş de spaime şi chinuri : te bucuri în ea şi de ospeţe şi de dănţuire pînă la delirul orgiac, ca în *Mormîntul Leoaicelor*, sau de sporturi în aer liber, dintre care *Mormîntul vînatului şi pescuitului* înfăţişează episoadele preferate. Dacă dănţuitorii, vînătorii şi pescarii sînt zugrăviţi cu acel simţ al firescului şi al pitorescului specific etruscilor, în schimb *Mormîntul Baronului*, mai tardiv, căci datează după cîte se pare de la sfîrşitul secolului al VI-lea, mărturiseşte împlinirea unor puternice influenţe ioniene. Vegetaţia e aici întotdeauna arbitrară, gesturile stilizate şi atitudinea personajelor — preoţii, răposaţii, eroii participînd la jocurile funebre — în nemişcare şi parcă împietrite într-o rigiditate hieratică. Coloritul e mai bogat şi mai variat decît înainte şi desăvîrşirea formelor ne face să credem că pictorul acestui mormînt e fie un grec stabilit în Etruria, fie un etrusc format în Grecia, sau, cel puţin, care şi-a învăţat meşteşugul pe lîngă maeştri greci. Grav şi sobru, stilul din *Mormîntul Baronului* defineşte împlinirea acestei perioade orientalizate ce se va încheia în secolul

al V-lea, înaintea apariţiei stilului numit astăzi sever, care se îndepărtează de Orient şi lasă să înflorească geniul naţional pur, nelipsit însă de anumite aporturi ale grecilor, care fac din Etruria o oglindă a variaţiilor estetice din Insulele greceşti şi Peloponez, bineînţeles cu acel decalaj în timp obişnuit în artele provinciale.

Stilul zis sever se defineşte prin realismul cel mai sincer, observat în chipul cel mai ingenios, cel mai pitoresc şi cel mai direct ; sînt înfăţişate jocuri funebre, scene de palestră sau stadion, ospeţe şi dansuri şi nu se poate afirma cu siguranţă dacă e vorba de episoadele ritului funerar executat sau de evocarea plăcerilor de care defunctul se va bucura în lumea de dincolo. Ne frapează mai ales muzicalitatea ritmurilor compoziţiei, eleganţa şi graţia picante, atrăgătoare a figurilor ce dănţuie şi amestecul de realism şi de distincţie aristocratică caracteristic mai ales în *Mormîntul Leoparzilor*. Aceste trupuri zvelte, goale sau uşor îmbrăcate, evoluînd armonic printre arbuştii subţiri, albaştri sau verzi, stau dovadă fericitei îmbinări a tradiţiilor autohtone cu cele mai preţioase precepte ale grecilor. În *Mormîntul Patului funebru,* unde poate fi admirat un minunat cal de curse, jumătate galben, jumătate albastru, se observă chiar o încercare de perspectivă în genul lui Polygnot, răspunzînd unor preocupări estetice cu totul noi, unui spirit necunoscut pînă atunci şi care se străduie să cucerească spaţiul, să înfăţişeze, cu stîngăcie dar în chip mişcător, cea de a treia dimensiune.

Secolul al V-lea însemnase întoarcerea victorioasă a tradiţiei autohtone ; în secolul al VI-lea, dimpotrivă, aceste tradiţii vor dispărea sau se vor subordona influenţelor greceşti, devenite tiranice : se instaurează astfel un clasicism etrusc, contemporan al clasicismului grecesc şi caracterizat prin aceleaşi trăsături. O schimbare specifică apare, în însuşi spiritul picturii etrusce, unde, în perioadele precedente, dragostea de viaţă, de realitate, pentru mişcarea trupurilor, pentru bucuria senzuală, menţineau printre figurile funerare o vioiciune hazlie

şi încîntătoare, cu toate că e vorba, să nu uităm, de picturi funebre. Se schimbă însuşi sensul morţii, iar lumii de dincolo tipic etrusce, unde, ca şi în cea greacă, defunctul îşi continua îndeletnicirile şi plăcerile de pe pămînt, îi urmează o lume cufundată pe jumătate în întunecime, clarobscurul Hadesului elenic, unde umbrele zboară de ici-colo cu melancolie, ca nişte mari păsări triste cu pene cenuşii, aşteptînd cu lăcomie o ofrandă de sînge ca să-şi recapete pentru cîteva minute aparenţa de viaţă.

În aceste reprezentări apare adesea imaginea zeiţei Vanth, întrupare a morţii, ce domneşte peste defuncţi în noaptea infernului şi care vine să culeagă pe cîmpurile de bătălie şi la locurile de tortură sufletele oamenilor ucişi de moarte violentă, ca să-i ducă în regatul ei subpămîntean. Picturile aparţinînd ultimului stil etrusc sînt mult mai rafinate, mai elegante şi mai desăvîrşite ca tehnică decît în celelalte perioade. Dacă nu s-ar remarca în ele prezenţa unor personaje necunoscute grecilor — Charun, demonul cu chip albastru, încoronat cu părul său de şerpi, şi Tuchulcha, înarmat cu un ciocan de sacrificare care omoară oamenii ca vitele, s-ar putea crede că Etruria a devenit pur şi simplu o provincie a barocului elenistic. Influenţa greacă e adeverită de un număr tot mai mare de decoraţii, împrumutate din temele Iliadei, dar sînt întotdeauna scene de măceluri, de sacrificiu, de tortură. În afara acestor acţiuni crîncene, personajele îşi păstrează o imobilitate mai degrabă tristă decît senină, chipurile lor sînt impasibile ca cele ale unor fiinţe la care nu mai pot ajunge dorinţele, simţămintele, pasiunile ce-i frămîntă pe oamenii de rînd. Umbra malefică a zeiţei Vanth se întinde asupra lor, cufundîndu-i într-o amorţire, cu o anumită nostalgie uneori.

În schimb, identitatea defuncţilor este stabilită printr-o asemănare într-adevăr uluitoare. Tipului generalizat, stilizat, utilizat mai înainte, îi urmează o individualizare puternică a chipurilor, voinţa de a scoate la iveală şi de a fixa ceea ce are fiecare din ele mai aparte. Portretul lui Vel Satie, în *Mor-*

mîntul François de la Vulci, înfăşurat în mantia sa albastră pe care sînt brodate dansatoare goale dansînd „pyrrhic"-ul războinic ; cele ale lui Valthur şi soţiei lui, cel al lui Larth Velcha în *Mormîntul Scuturilor* de la Tarquinia, tratarea deja expresionistă — te gîndeşti la un Nolde, la un Kirchner — în portretul de un modernism uluitor al mamei lui Larth Velcha, Ravnthu Aprthnai, în mormîntul fiului ei, marchează minunata împlinire a picturii estrusce, întrunind trăsăturile autohtone şi influenţele elenistice şi cele romane, a căror ultimă strălucire apare în figurile din *Mormîntul lui Thyphon* de la Tarquinia, datînd din secolul I înaintea erei noastre.

PICTURA ROMANĂ

Diferită de paleta pictorului etrusc, care era, aşa cum am văzut, de o extremă simplicitate, paleta pictorului roman se complică cu un şir întreg de culori ciudate, cel mai adesea de provenienţă exotică, cu o origine neobişnuită şi cu o întrebuinţare destul de dificilă şi minuţioasă, dacă ne luăm după spusele autorilor antici ce ne-au furnizat lista şi compoziţia lor : ea se aseamănă uneori cu reţetele alchimiştilor din Evul Mediu şi ne vine să credem că pe măsură ce societatea romană îşi adîncea rafinamentul pînă la acea sofisticare întîlnită în acelaşi grad şi în arta ei culinară, expansiunea tot mai largă a Imperiului aducea din provinciile îndepărtate produse surprinzătoare după care se dădea în vînt curiozitatea blazată, greu de stîrnit, a unei aristocraţii căutînd în arta ca şi în religia sa lucruri uluitoare şi picanteria noutăţilor.

Se observă de asemenea şi că artistului îi displace să se piardă în anonimatul general din epocile mai vechi : el îşi semnează operele şi înţelege ca ele să scoată la iveală o personalitate total diferită de a celorlalţi. În acest scop el îşi bazează uneori popularitatea şi celebritatea pe factori de obicei străini artei însăşi : are ambiţii de vedetă şi,

ca şi vedetele de teatru sau de pe hipodrom, cultivă capricii de comedian, ciudăţenii care trec din gură în gură şi care, dacă îl fac să pară cabotin în ochii noştri, i-au adus totuşi un renume ajuns pînă la noi, detaşînd anumite figuri marcante din mulţimea necunoscuţilor al căror nume nu-l ştim. Această celebritate postumă nu înseamnă deloc că aceşti pictori aveau mai mult talent decît contemporanii lor, ci doar că atenţia naivă a poporului fusese reţinută de un amănunt pitoresc.

Ştim astfel de la autorii antici ce ne-au transmis aceste bîrfeli uşuratice, în lipsa unor informaţii mai de preţ din punct de vedere estetic, că principalul autor al decoraţiilor „Casei de aur" a lui Neron nu-şi dădea jos niciodată toga ca să picteze, ceea ce trebuie să-l fi stînjenit destul de mult, şi că era atît de pasionat de sarcina sa încît îşi părăsise casa şi familia şi trăia zi şi noapte pe şantier. Nu ştim ce o fi pictat Turpilius, dar aflăm că a pictat cu stînga, nu cunoaştem nici o operă a lui Titedius Labeo, dar ni se spune că era foarte naiv şi copilăros, ceea ce-l făcea ţinta batjocurilor şi ţapul ispăşitor al pictorilor fără talent, ce se distrau ca şi florentinul Buffalmaco din veacul al XIII-lea, împiedicîndu-i să lucreze pe confraţii mai serioşi. Despre Arellius aflăm că, luîndu-i-o înainte lui Filippo Lippi care dădea madonelor sale trăsăturile unei frumoase călugăriţe pe care o scosese din mînăstire, ajungea cu impietatea pînă acolo încît imortaliza în figurile de zeiţe frumuseţea trecătoare a iubitelor sale întîmplătoare.

În schimb, e mai util să ştim că gustul peisajelor şi al motivelor cu grădini şi vile a fost răspîndit, în timpul lui Augustus, de un oarecare Studius şi e important să regăsim în pictura Campaniei prezenţa unor artişti greci în Italia, sau cel puţin admiraţia exagerată pentru operele atice de import, aşa cum o atestă, la Herculanum, renumitele *Jucătoare de arşice,* la Pompei *Muzicanţii ambulanţi* de Discorides din Samos, în casa romană de la Palatul Farnese un grec din Asia, Seleucos, în vreme ce pretutindeni în altă parte apar nume italiene, Lucius la compoziţia *Piram şi Tisbé*

din Pompei, în casa lui Loreius Tiburtinus, Felix în casa lui Siricus ; Felix e şi autorul decoraţiilor templului roman al Sănătăţii. Asta în ce priveşte pictorii ; să vedem acum ce ne învaţă operele lor, minuţios analizate, ca şi textele antice, în ceea ce priveşte maniera lor de a picta, tehnica, instrumentele şi procedeele specifice. Aceste procedee, după cum mărturisesc toţi autorii antici care au scris despre ele, erau împrumutate de la greci, ale căror nume revin în cărţile lor, nume de artişti renumiţi pe care nu le putem lega însă de nici o operă cunoscută : Action, Apelles Nikomachos, Melanthios, citaţi de către Pliniu. Celor patru culori originare cu care se mulţumeau strămoşii se adaugă multe altele noi, pe care Pliniu le împărţea în *culori transparente* şi *culori opace,* după efectul lor ; Vitruviu, după provenienţă, le numea culori naturale sau artificiale. În ciuda extraordinarei îmbogăţiri a paletei datorită afluxului de produse exotice pe piaţa romană, Pliniu aminteşte faptul că maeştrilor de odinioară le fuseseră de ajuns ca să-şi execute capodoperele, galbenul extras din silul atic, roşul obţinut din sinopisul pontic, negrul atrament, albul adus din insula Melos, avînd trei calităţi, melinum, selinusia şi paretonium. Pentru negrul atrament, se întrebuinţau trei varietăţi, atramentul propriu-zis, trygium şi elephantinum.

Reţetele de preparare a materiilor colorante erau foarte variate ; unii artişti le tăinuiau pe cele descoperite de ei sau „primite ca moştenire", după expresia autorilor antici, de la maeştrii lor. Principala preocupare era ca aceste culori să reziste acţiunii razelor de soare şi de lună, care provoca, după cîte se ştia, tot atîtea stricăciuni ca şi soarele. Desăvîrşirea acestor picturi care au ajuns pînă la noi într-o stare de conservare şi de prospeţime uimitoare şi n-au început să se degradeze decît din clipa cînd au fost descoperite, se datora calităţii însăşi a materialelor întrebuinţate de pictor şi metodelor ce aveau ca ţel să facă opera de artă să fie absolut inalterabilă. „Terra verde" era extrasă din oxidul de cupru şi de argint, crizocalul din silicat de cupru, sandaraca din oxidul de

plumb calcinat, miniumul din sulfura de mercur, auripigmentul din sulfura de arsenic, ceruza din carbonatul boric de plumb ; purpura, sau purpurisum, era extrasă din anumite scoici. Pentru albirea pereţilor se întrebuinţa pămîntul de Chios subţiat cu lapte. Guma se obţinea prin fierberea urechilor şi a organelor genitale ale taurilor, dar fabricanţii puţin scrupuloşi se slujeau pur şi simplu de piei ordinare şi de sandale vechi, pe care le fierbeau. Albastrul azuriu egiptean costa foarte scump ca şi majoritatea produselor străine şi de aceea în contractele cu pictorii se menţiona că cel ce comandă lucrările trebuie să furnizeze pămînturile colorate de care au nevoie artiştii.

În ceea ce priveşte maniera de a picta, în vilele din Campania unde se află cele mai numeroase şi mai frumoase exemple de artă romană, se întîlneşte întrebuinţarea distinctă sau simultană în aceeaşi compoziţie a trei tehnici cunoscute în Antichitate, fresca, de care am vorbit deja în legătură cu etruscii, detrampa care va continua şi în Italia Evului Mediu şi a Renaşterii sub numele de tempera şi pictura cu ceară sau encaustica, căzută în desuetudine mai ales după ce răspîndirea picturii în ulei a făcut cunoscut acel luciu neted, strălucitor, inalterabil, obţinut mai înainte cu ceară. Oricare ar fi fost tehnica utilizată, pregătirea suportului, adică a peretelui, era foarte îngrijită : ştim de la Vitruviu că pe perete se întindeau şase straturi suprapuse de tencuială ; straturile inferioare erau de nisip, şi destul de grosolane, cele superioare dimpotrivă erau dintr-un amestec de var deshidratat şi pulbere de marmură ; totul era netezit cu nişte bătătoare numite *baculi* pînă ce peretele era absolut lins.

Am explicat deja ce este fresca ; pentru detrampă se utiliza un amestec de pămînturi colorate şi un liant din clei, ceară, ou, gumă şi ulei ; era întrebuinţată în acelaşi mod ca şi culoarea amestecată cu apă pentru frescă. Pictura cu ceară era mult mai complicată : ceara de diverse culori, topită la foc şi păstrată caldă şi fluidă în păhărele

de metal, era luată și așezată pe tencuială cu instrumente variate semănînd cu niște ponsoane, spatule, mistrii care întindeau această pastă caldă pe peretele absolut egal astfel încît legăturile și racordurile erau imperceptibile : după aceea artistul lua un fier cald asemănător unui fier de călcat și-l plimba peste toată suprafața compoziției ca ea să primească o minunată strălucire și o netezime și egalitate fără cusur a substanței și a tonului.

Se povestește că pictura cu ceară a început să fie întrebuințată în Grecia pentru împodobirea corăbiilor, care erau acoperite cu un penel de ceară topită la foc, căreia, afirmă Pliniu, nu-i poate aduce stricăciuni nici soarele, nici apa sărată, nici vîntul. Tocmai din această cauză își pictau Grecii și statuile, ceea ce ne pare un sacrilegiu cînd ne gîndim la marmura splendidă din care erau făcute ; urmele policrome existente încă pe Kore-le de la muzeul de pe Acropole, de pildă, arată că nu era vorba de o împestrițare. Tenta generală, *fondul de ten*, cum am spune noi astăzi, era de culoarea pielii, ca fildeșul, pe care ieșeau în evidență coloritul natural al părului, ochilor, buzelor și cîteva amănunte în împodobirea veșmintelor.

Ceara întrebuințată era cea de albine, care se topea la vreo șaizeci de grade ; era amestecată cu unele substanțe rășinoase, bitum, sarcool, mastic, tămîie. Toate acestea erau acoperite cu un verniu și *cauterizate* cu ajutorul unui reșou plat numit cauter, care lega și unifica tonurile.

Varietatea substanțelor din pictura romană nu se prea împăca cu utilizarea exclusivă a frescei ; azuriul de Egipt și verdele nu pot fi puse pe un perete umed ; trebuie deci puse pe uscat, ceea ce în materie de frescă e o adevărată erezie. În reprezentarea falselor elemente arhitecturale și de decorație nu era cu putință decît lucrul pe uscat. Se pare deci că fresca propriu-zisă a fost înlocuită cu un fel de detrampă pe bază de var hidratat și saponificat. Luciul și lustrul erau obținute printr-o frecare riguros egală a întregii suprafețe, ceea ce dădea detrampei strălucirea cerii, căci encaustica nu era întrebuințată atunci decît pentru anumite

culori, pentru cinabru, de pildă, și anumite retușuri erau menite să dea o impresie specială de relief.

Cele spuse privesc pictura murală, dar existau și *tablouri de șevalet*, executate mai îngrijit decît marile decorări, și rezervate probabil artiștilor renumiți. Cunoaștem existența acestor tablouri de șevalet fiindcă sînt înfățișate în „trompe-l'oeil" pe unii pereți, sau pentru că se observa golul lăsat de ele cînd au căzut. E cu putință să fi fost acele *pinakes* grecești, sau imitate după greci, pictate pe plăci de marmură, adesea de import. Varron și Murena se pare că ar fi adus din Lacedemonia numeroase *pinakes* și chiar bucăți întregi de frescă.

Tablourile de șevalet, sortite să fie agățate pe perete, ca și acele *pinakes* de marmură, erau pictate în aceeași manieră ca și picturile murale, dar dat fiind că erau opere de înaltă valoare estetică sau de mare lux, căci „amatorii" romani nu erau întotdeauna prea fini și nici prea cultivați, tencuiala servind ca suport conținea mai multă pulbere de marmură și de alabastru decît suportul mural. Această placă de tencuială avea o ramă de lemn, care era fixată apoi de perete cu cuie de metal. Din păcate rama de lemn se deteriora cu timpul, cuiele se desprindeau, tabloul cădea jos și se spărgea ; de aceea avem foarte puține asemenea picturi de șevalet, în vreme ce picturile murale s-au păstrat perfect în dosul stratului de noroi sau de lavă țîșnită din vulcan în anul 79.

Tocmai datorită dezgropării orașelor moarte din Campania de sub noroiul, lava și cenușa Vezuviului, cunoaștem astăzi operele cele mai caracteristice și mai frumoase ale picturii romane ; ceea ce ne oferă Roma însăși nu se apropie nici cantitativ nici calitativ de mulțimea de decorații pictate care împodobeau cu un lux rafinat vilele nobililor și bogătașilor în vilegiatură în micile cetăți pline de farmec de-a lungul golfului Napoli. Din aceste încîntătoare cetăți mărunte, au ajuns pînă la noi doar cele acoperite de erupții cu un strat gros și tare de pămînt, care le-au ascuns privirilor pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Din arta Romei,

ca şi din decoraţiile oraşelor neprotejate de lavă, Paestum, Cumes, Baia, Stabies, n-a rămas aproape nimic. Faţă de minunatele ansambluri formate de casele din Herculanum şi Pompei, peisajele ciudate şi compoziţiile mitologice rafinate din casa Liviei de pe Palatin, frescele din Grădinile Claudiei, sau Horti Clodiae, unde se află astăzi palatul Farnese şi unde l-am întîlnit deja pe grecul Seleucos, sînt din păcate foarte fragmentare. Tot în fragmente s-au păstrat şi *Nunţile Aldobrandine* de la Vatican şi minunatele scene din *Odiseea* (tot la Vatican), descoperite pe colina Esquilin la mijlocul veacului trecut şi care sînt unele dintre cele mai frumoase realizări ale picturii mondiale, una dintre acele capodopere pasionante şi pline de enigme, pe care lumea nu mai conteneşte să le admire şi să le analizeze.

Poate că scenele din *Odiseea* erau inspirate dintr-o compoziţie grecească împodobind una din acele *leshe:* în orice caz, schema de desfăşurare e aceeaşi, fiind vorba de o lungă povestire ce se desfăşoară îndărătul unui portic iluzoriu cu pilaştri, în genul celor din *stoas* despre care am vorbit deja. Despre această compoziţie lungă de cincisprezece metri ale cărei episoade se leagă unele de altele cam aşa ca în rulourile narative japoneze, s-a afirmat că e *impresionistă*; dar privitorul de astăzi e frapat şi fermecat mai degrabă de expresionismul ei, de ingeniozitatea şi virtuozitatea în construirea diferitelor spaţii sugerînd întinderea şi adîncimea cu ajutorul mijloacelor optice ale unei arte uimitoare. Este vorba de o povestire, formată din episoadele cele mai „pitoreşti" şi mai picturale ale poemului lui Homer: aventurile lui Ulisse la lestrigoni, nenorocirile sale în insula vrăjitoarei Circe, coborîrea sa în Hades ca să consulte sufletele morţilor. În această friză lungă, totul e mişcare pasionată, dinamism patetic şi discontinuitatea însăşi a povestirii se organizează plastic, împreună cu desfăşurarea unui peisaj, inspirat poate de decorurile teatrale sau măcar influenţat de ele. Artistul de geniu care a executat această compoziţie unică era animat de acelaşi geniu ca şi poetul grec, dar a adăugat ope-

rei o dimensiune nouă, o agitaţie plină de nelinişte, o stranie anxietate de sfîrşit de veac care transformă peisajul (element capital în această pictură) într-o lume tainică şi halucinantă, străbătută de fiori de panică, unde agitaţia dezordonată şi convulsivă a oamenilor pare în acelaşi timp absurdă şi demnă de milă. Aici se pune problema însăşi a *existenţei*, a raţiunii de a fi a omului, a logicii sau incoerenţei gesturilor sale adesea disperate. Această dramă continuă de-a lungul unui întreg perete într-o suită de acţiuni împlinite în mijlocul unei agitaţii nebune ne tîrăşte cu ea pînă în acele *depărtări*, pe care artistul anonim le etajează într-un spaţiu ce pare nesfîrşit, orînduit uneori în stilul pictorilor chinezi, într-o succesiune de planuri din ce în ce mai îndepărtate, unde privirea şi chiar imaginaţia se pierd de îndată, unde nu mai e loc decît pentru o visare fantastică sau o meditaţie filosofică.

Pictorii din Campania, la care putem să-l adăugăm şi pe cel al *Odiseei*, de la Esquilin, fie că e vorba de artişti de origine sau de formaţie greacă, sau doar de maeştri în arta eclectică unde lecţiile Aticii se îmbinau cu tradiţiile locale, trebuie să ţină seama de exigenţele unui imperativ practic extrem de sever. Săpăturile de la Pompei sau Herculanum pun în faţa ochilor uimiţi ai vizitatorilor case cu încăperi extrem de mici: fie că e vorba de dormitoare, de săli de „recepţie", de sufragerii sau de încăperi de odihnă, ne frapează, atît în Campania cît şi în casa Liviei de pe Palatin, cît de înguste sînt încăperile de locuit. Pentru a-i feri deci pe locuitorul acestor camere strîmte de suferinţele claustrofobiei, era necesar ca spaţiul real în care trăia să fie lărgit în chip iluzoriu, adică *pereţii să fie făcuţi să dispară*, prin reprezentarea unor peisaje urbane sau rustice peste care privirea să se plimbe în voie; mai în voie decît se plimba stăpînul casei prin adevărata sa grădină, întotdeauna mică şi cuprinsă între pereţii casei sale.

Aceste peisaje închipuite, iluzorii şi iluzioniste, înlocuiau în casele orăşeneşti peisajele reale, larg deschise, ale vilei. Fără să iasă din casă, locuitorul

acestor camere neobişnuit de mici putea să creadă că se plimbă la ţară. Arta pictorului consta deci din îndemînarea sa de a construi în „trompe-l'oeil" ; acele „trompe-l'oeil" pe care le vom regăsi în Austria, Germania şi Italia atunci cînd dramatismul baroc va sparge pereţii şi tavanele bisericilor. Ambiţia artiştilor romani nu e atît de mare ca cea a părintelui Pozzo, sau a lui Zimmermann : ea nu are pretenţia de a face să dispară obstacolul, să-l volatilizeze ca să deschidă calea unei evaziuni a spiritului şi a sufletului plin de pasiuni dramatice. Locuitorii micilor case din Campania sînt nişte hedonişti, nu nişte mistici : ei au nevoie ca plimbarea imaginară ce-i smulge de acasă să fie o plăcere adresată simţurilor, paradoxală, o excursie a privirii şi a imaginaţiei ; şi probabil tocmai pentru că au o imaginaţie săracă, realistă, îngreuiată de raţionalitate, „trompe-l'oeil"-ul pictorului nu recurge la sugerarea fantasticului, ci la simpla iluzie a unei realităţi inexistente. Vom constata dealtfel că pe măsură ce această artă mincinoasă face progrese tot mai mari în tehnica imposturii picturale, ea îşi lărgeşte tot mai mult cîmpul de acţiune, ajunge de la ceea ce e mai apropiat la marea depărtare şi în sfîrşit se apropie de nemărginire.

Cucerirea spaţiului închipuit şi a depărtărilor fictive se face în patru etape, numite de specialiştii artei din Campania *stiluri,* diferenţiate net pe măsură ce talentul şi îndemînarea pictorilor înving cu mai multă uşurinţă obstacolele din calea iluzionismului. Din punct de vedere cronologic, ele se succed în răstimp de mai bine de două secole, începuturile situîndu-se la mijlocul secolului al II-lea î.e.n., iar punctul final în anul fatal 79 e.n., data erupţiei care nimiceşte Herculanum şi Pompei. Pe măsură ce cresc, se perfecţionează şi se rafinează posibilităţile şi exigenţele acestui iluzionism, observăm în fiecare din aceste etape o luare în stăpînire tot mai îndrăzneaţă a spaţiului, o dominare tot mai viguroasă şi mai sigură de sine a acestui univers fictiv, creat în întregime de penelul pictorului.

Primul stil e foarte modest în ambiţiile şi reuşitele sale ; el are doar pretenţia să transforme tencuiala obişnuită a peretelui într-o expoziţie somptuoasă de marmură rară şi costisitoare. Această tehnică a marmurei false, ca şi a lemnului fals, ţine încă de meşteşug. Din motive de economie, sau pentru că proprietarii socotesc că marmura falsă, imitată perfect, face tot atîta efect ca şi cea adevărată, artistul copiază cu o exactitate cu atît mai înşelătoare cu cît prin tehnica encaustică se obţine netezimea şi luciul pietrei : porfirul, serpentinul, verdele antic, negrul de Numidia, cipolinul, giallastro, alabastrul ; spaţiul nu se deschide, ci ochiul se mulţumeşte cu lustrul policrom al pereţilor, acceptînd astfel ca ei să fie închişi ermetic.

Arta minciunii picturale nu se putea opri aici, dar erau de trebuinţă pictori mai iscusiţi în tratarea spaţiului ca să adauge meşteşugului marmurei false stilul nobil al iluzionismului perspectivei : arhitecţi, geometri, oameni învăţaţi, dar şi plini de imaginaţie şi de fantezie. Aceştia au străpuns pereţii pe care predecesorii lor se mulţumeau să-i împestriţeze cu imitaţii de marmură. Cel de al doilea stil introduce o inovaţie uluitoare, constînd pe de o parte în lărgirea încăperii prin reprezentarea unor elemente arhitecturale fictive, portice, colonade, arcade înalte, ce fac camera mult mai mare decît e de fapt, şi, pe de altă parte, ficţiunea e mărită şi confirmată prin deschiderile făcute chiar în pereţii falşi, astfel încît se vede cerul, şiruri de copaci şi clădirile de pe partea cealaltă a străzii. Acest *trompe-l'oeil* e astfel perfect încheiat : s-ar spune că peretele adevărat a devenit transparent sau chiar că nu mai există : ai impresia că trăieşti în aer liber.

Dar se întîmplă ca iluzionismul, mărindu-şi mereu virtuozitatea, să ajungă la un impas ; izbînda minciunii nu ţine decît un timp, îndemînarea pictorului în a face să pară reale şi convingătoare spaţiile închipuite atinge o anumită limită : e momentul cînd impostura, realizînd capodopere, nu mai poate merge mai departe. Arta dă atunci îndărăt : ea păstrează spaţiile iluzorii, căci lumea

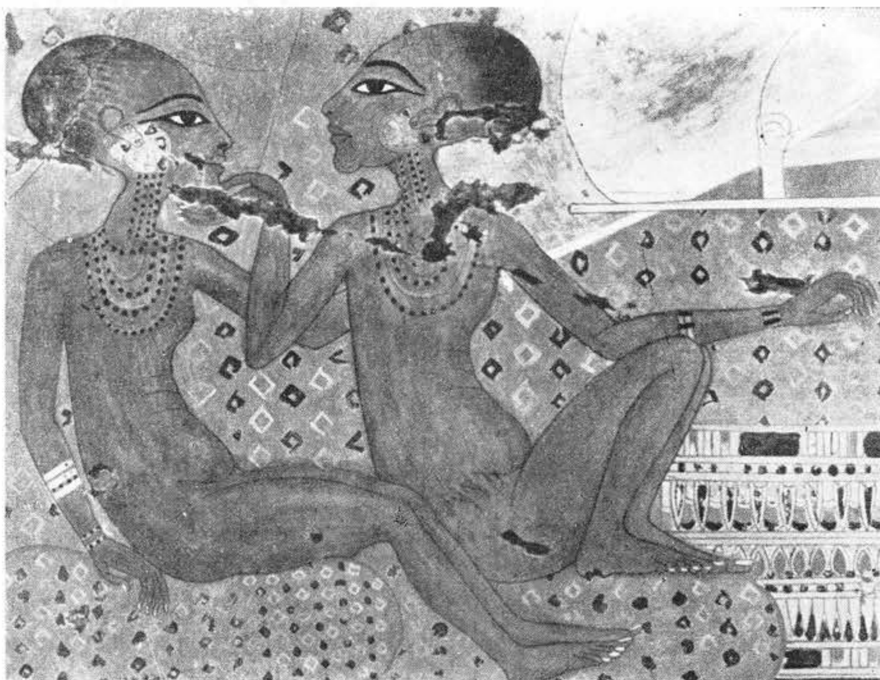
s-a obişnuit atît de mult cu ele încît n-ar mai suporta îngustimea meschină şi apăsătoare a realităţii, dar iluzia însăşi va fi complicată, fiind înfăţişată ca iluzorie şi subterfugiul îşi va găsi împlinirea în înlocuirea acelui „trompe-l'oeil" naiv (intelectualiceşte vorbind) cu plăcerea estetică de a contempla însuşi mecanismul iluziei. Nimeni nu va crede în adevărul falselor depărtări, al falselor arhitecturi, dar va gusta fermecat arta, atît de delicată şi subtilă, care le-a alcătuit. Procesul psihologic ce constă în a fi păcălit grosolan, în a accepta înşelăciunea şi a o savura ca atare, se perfecţionează ; jocului de bilci al falselor depărtări îi urmează jocul savant al dublei iluzii, al falselor tablouri agăţate pe pereţi falşi, acolo unde, odinioară, se deschideau ferestre false. Sîntem tot în domeniul falsului, dar acesta şi-a schimbat natura şi semnificaţia. Şi Vitruviu, care nu admite arhitecturile înşelătoare, utilizează ca să le condamne aceleaşi argumente cu care clasicii vor acuza iluzionismul barocului.

Atunci, în locuinţele Campaniei vor apărea alte procedee de lărgire, de expansiune a spaţiului real, care nu mai ţin de „trompe-l'oeil"-ul cu efect simplu, dublu sau triplu, ci sînt împrumutate de la decorurile teatrale, aşa cum începuse deja să se întîmple în cel de al treilea stil. În cea de a patra etapă domneşte şi se mărturiseşte pe faţă scenografia — nemaipretinzînd să înfăţişeze adevărul aşa cum n-o face nici fundalul de pînză la teatru sau cortina la operă — incomparabilă creatoare de iluzii ce ne farmecă, dar care nu înşală pe nimeni şi dă frîu liber imaginaţiei în irealitatea totală, privită şi îndrăgită ca atare. Această artă e înrudită cu teatrul şi fiindcă e un divertisment şi o delectare, o artă pur decorativă — bineînţeles cu excepţia camerei sacre din *Vila Misterelor* unde se desfăşurau ceremoniile tainice închinate zeiţei Demeter, al căror ritual era înfăţişat pe pereţi. Arta Campaniei nu caută astfel să stîrnească emoţia sau pateticul.

Dorinţa iluzionistă ce inspira cel de al doilea şi cel de al treilea stil lipseşte în această a



ARTĂ PREISTORICĂ
Sala numită a taurilor (detaliu) — Grota de la Lascaux



ARTĂ EGIPTEANĂ
Portretul fiicelor lui Ehnaton (şcoala El-Amarna) — Oxford, Ashmolean Museum



ARTĂ CHINEZĂ
HIA-KUEI : Peisaj — colecţia Iwasaki

ARTĂ CRETANĂ
Prinţul cu coroana de pene — Cnossos, Muzeul din Candia



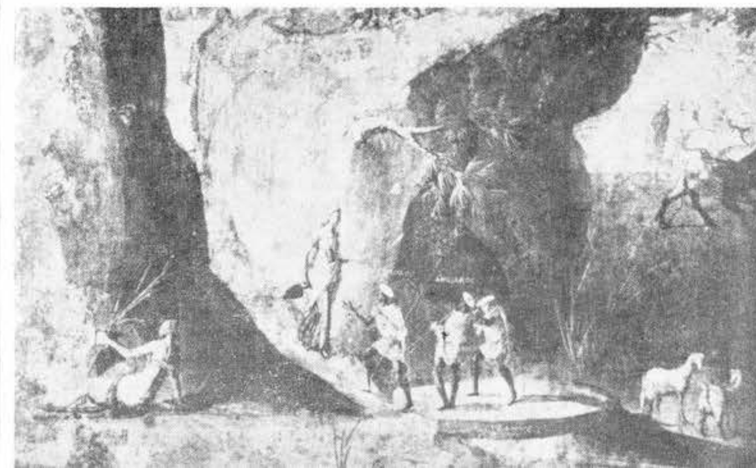


ARTĂ ETRUSCĂ
Muzicanţi (frescă dintr-un mormînt, detaliu)



ARTĂ GREACĂ
Eos purtînd cadavrul fiului său Memnon — Paris, Muzeul Luvru

ARTĂ ROMANĂ
Ulisse în ţara lestrigonilor (detaliu dintr-o frescă) — Roma, Muzeul Vaticanului



ARTĂ RUSĂ
RUBLIOV:
Sfînta Treime — Moscova,
Muzeul Tretiakov

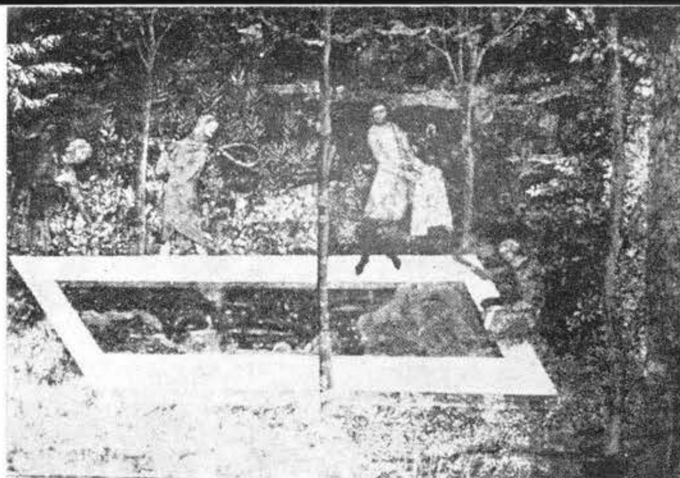




ARTĂ PALEO-CREȘTINĂ
Fecioara cu pruncul — Catacomba Priscillei



ARTĂ ROMANICĂ
Construirea Turnului Babel (detaliu) — Biserica de la Saint-Savin



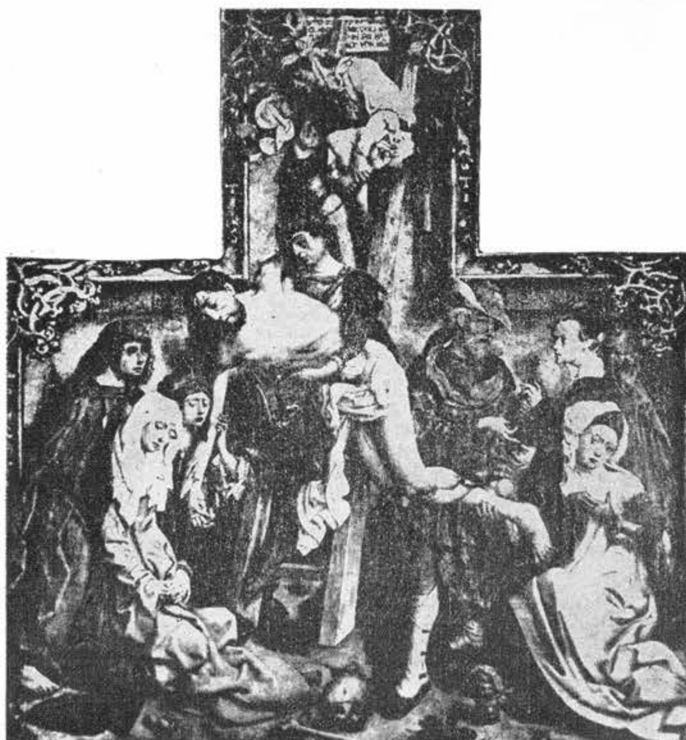
ARTĂ MEDIEVALĂ
Pescuitul în bazinul cu peşte (detaliu de frescă) — Avignon, Palatul Papilor

GIOTTO:
Sărutul lui Iuda — Padova, Capella Scrovegni





STEFANO DA ZEVIO:
Fecioara cu trandafiri — Verona, Muzeul de Artă

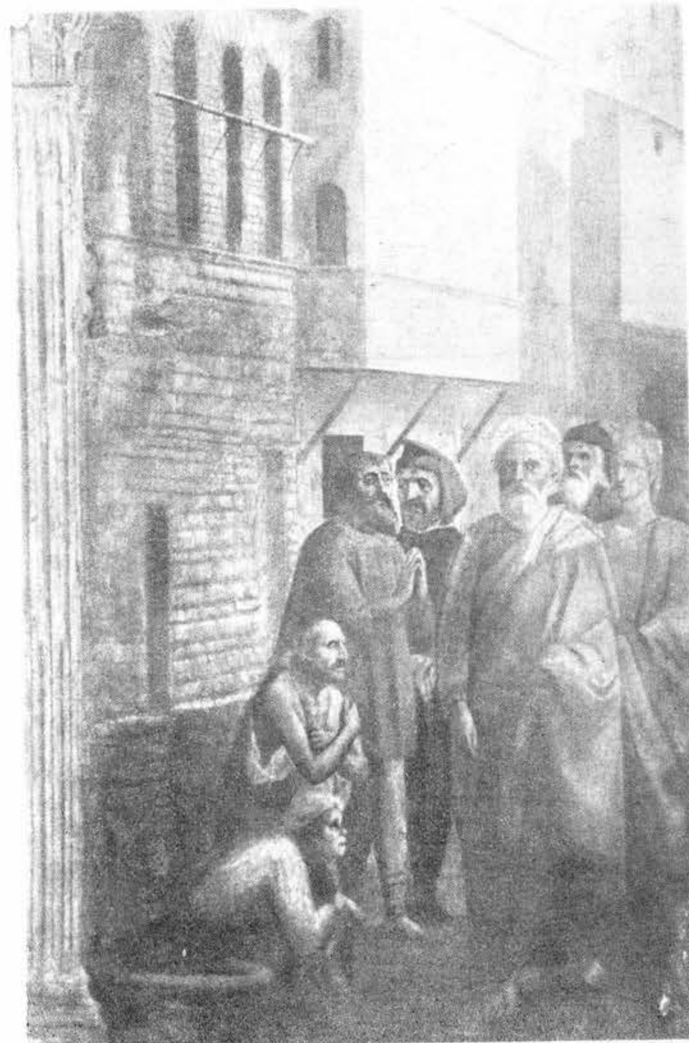


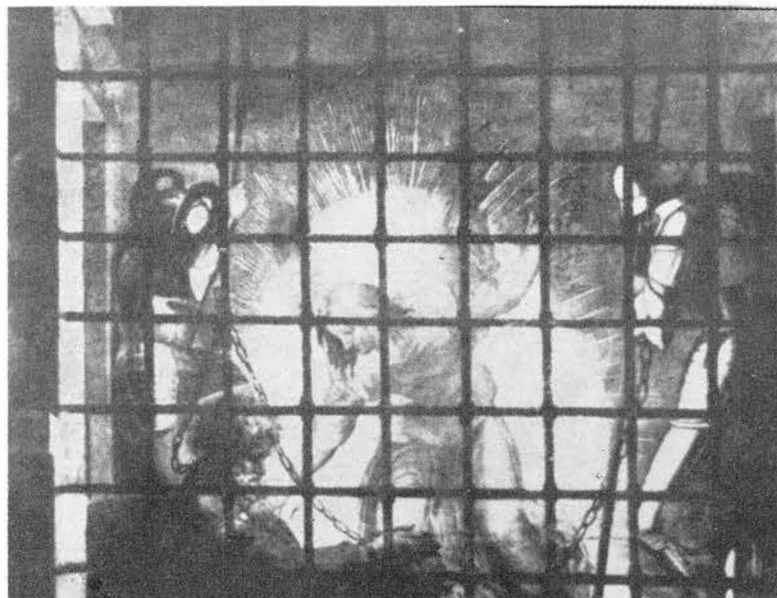
MAESTRUL NUMIT DE LA SAINT-BARTHÉLÉMY:
Coborîrea de pe cruce (panoul central al retablului) — Paris, Muzeul Luvru

PAOLO UCCELLO:
Bătălia de la San Romano — Paris, Muzeul Luvru

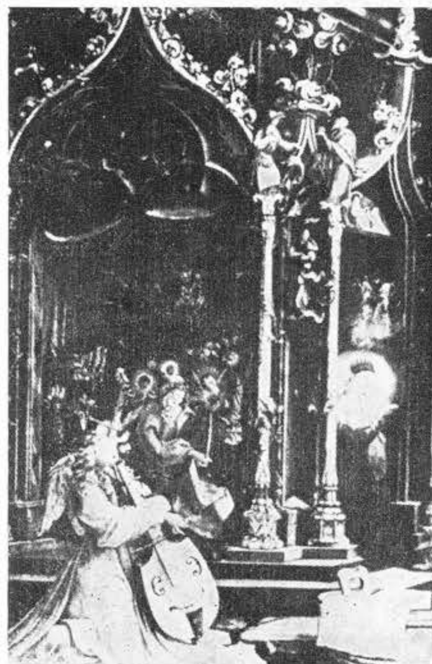


MASACCIO:
Sfîntul Petru vindecîndu-i pe infirmi (detaliu) — Florența, Santa Maria del Carmine





RAFAEL:
Eliberarea Sfîntului Petru — Roma, Vatican, camera lui Heliodor



MATHIAS GRÜNEWALD:
Concertul îngerilor (detaliu din poliptícul de la Isenheim) — Colmar, Muzeul de Artă

patra perioadă, cea mai variată, mai bogată ca mijloace de expresie, numeroase și diverse. Arhitecturile înfățișate nu vor mai fi luate de nimeni drept clădiri adevărate, ca în capodoperele în „trompe-l'oeil" : deliberat ireale, *imposibile*, ele sînt acolo doar ca să deschidă drumul fanteziei minții. E vorba de o lume pur himerică, de vis, ca și cea a feeriei în teatru. Aici, totul amintește teatrul, într-adevăr, marile cortine în falduri, ghirlandele, elementele arhitecturale încărcate peste măsură cu aur și ornamente, ca în „Barocul imperial" roman, unde somptuozitatea strivește eleganța, unde bogăția luxuriantă a ornamentelor face să dispară structurile, atît de imponderabile încît nimeni nu le poate crede în stare să poarte aceste mase enorme. În fața acestor îngrămădiri de necrezut de arcade și frontoane care se înalță pînă undeva sus, spre tavane inexistente, sau se pierd în golul cerului, gîndul ne duce la Pannini sau la Piranesi. Și coloritul e somptuos, pînă la ostentație, cu roșurile sale dense, cu verdele său masiv, cu ornamentele daurite, strălucitoare și, pe ici, pe colo, părînd cuprinse în zid, niște mici tablouri grecești, pictate pe marmură, care erau așezate într-o ramă de lemn închisă cu obloane, ceea ce îngăduia să fie păstrate mai bine, și în același timp, admirarea lor să fie rezervată doar pentru cîțiva aleși, cărora li se acorda acest privilegiu.

Aceste plăci de marmură, numite *pinakes*, fie că erau importate din Grecia sau de fabricație locală, erau reproduceri ale unor originale celebre. Ele opuneau decorațiilor pictate, adesea de un lux greoi și țipător, grafismul lor elegant și delicat, discreta lor monocromie (unele din ele ne fac să ne gîndim la „sanguinele" lui Boucher, Watteau sau Fragonard), grația lor ușoară și parcă dănțuitoare. Aceste *pinakes*, agățate într-adevăr pe perete, ca și *Jucătoarele de arșice* descoperite la Herculanum, erau uneori imitate în *trompe-l'oeil*, de parcă ar fi fost într-adevăr cuprinse în zid ; frapează, în acest caz, contrastul izbitor între aceste opere, atît de grecești ca spirit, prin măsura, sobrietatea, aristocratica lor simplitate și opulența cu un oare-

care aer de parvenitism a celor ce-și făceau vilegiatura în Campania. Dar acești romani își păstrau gustul pentru real chiar și în decorurile de feerie ; ei trăgeau în piept mireasma unor flori adevărate și prospețimea unor copaci adevărați în compozițiile cu grădini ale lui Studius, comparabile cu tapiseriile flamande din Evul Mediu numite *verdures*, și care ajungeau — ca și acestea — să sugereze un fel de mister fantastic cu toate că înfățișează cu exactitate speciile vegetale (fapt care i-a ajutat pe arheologi să reconstituie varietățile de plante ce creșteau în grădinile romane).

Pictorii din Campania sînt călăuziți în executarea peisajelor lor, inventate sau copiate *după motiv*, de un sentiment al naturii foarte autentic și spontan. Întîlnim aci scene din viața orășenească, cu vînzătorii ei ambulanți, cîntăreții de pe străzi, scriitorii publici, ghicitori, în vecinătatea marilor compoziții mitologice, consacrate de obicei amorurilor și metamorfozelor zeilor, așa cum le povestea Ovidiu. Aceste personaje, comice sau solemne, se comportă ca și actorii într-un decor de teatru ; realismul însuși, în mimică și gesticulare, este, ca foarte adesea în Italia, un *adevăr de teatru*, exagerat, bufon, cu linii îngroșate atît în dramă cît și în genul burlesc. În sfîrșit, în decoruri vedem apărînd uneori un element nou, cu adevărat *modern*, cu totul surprinzător și neașteptat în pictură : reprezentarea luminii, uneori impresionistă, uneori expresionistă, conferind unor picturi un caracter de *avangardă* destul de pasionant. În vreme ce scenele din arta Campaniei se desfășurau într-un fel de lumină abstractă, nedefinită, atemporală, unor pictori necunoscuți le-a venit ideea să situeze într-un mod uimitor locul și ora. *Casele la ora prînzului*, provenind de la Pompei, și *Vederea unui port*, găsită la Stabia, amîndouă aflate la muzeul din Neapole, nu-și găsesc decît foarte rareori un echivalent în operele de artă scoase dintre ruine sau rămase la locul lor. Imaginația și spiritul de observație sînt la fel de active în aceste reprezentări îndrăznețe, atît de înaintate față de ansamblul esteticii timpului lor.

Cucerirea celei de a treia dimensiuni, realizată deja o dată cu decorațiile celui de al doilea stil, se împlinește în aceste compoziții schițate rapid unde, cu o vervă amețitoare, artistul a rezolvat cu o extraordinată ușurință toate problemele a căror soluție părea atît de dificilă pentru predecesorii săi. Organizarea volumelor în spațiu, distribuirea maselor după o perspectivă ce nu e nici naturală, nici științifică, la drept vorbind, ci cuprinzînd mai degrabă un adevăr de teatru, o puternică sugestie scenografică, repartizarea luminilor și umbrelor în contraste violente, așa cum se întîmplă în orele de prînz în țările sudice, toate acestea înseamnă un progres fără precedent în toată pictura Antichității și va trebui poate să așteptăm secolul al XVIII-lea ca să le găsim un echivalent.

Mediul social în care s-a născut și a evoluat această artă explică dezvoltarea trăsăturilor ei proprii, amestecul de realism italic, robust, hazliu și crud, cu aticismul de import, aristocratic și rafinat, care incorporase și barocul patetic al Greciei orientale (de aceea decorațiile Bazilicii din Herculanum amintesc în chip straniu stilul elenistic din Pergam). Se află aici și acel furnicar de marinari și de negustori veniți din toate țările lumii cunoscute, aducînd produse din ținuturile lor de baștină (un negustor indian cu statueta de fildeș a zeiței Lakshmi) și, dominînd acest exotism din Africa, Asia Mică și Orientul Apropiat, fascinația Egiptului. Din Egipt venise zeița Isis, căreia locuitorii Pompeiului îi închinaseră unul din cele mai frumoase temple ale lor, ca și nenumăratele *scene de pe Nil*, pictate sau în mozaic, ce le plăceau la nebunie romanilor, cu pigmei și cu hipopotami, cu crocodili și cu obeliscuri, cu papirus și cu preoții lui Osiris încinși cu niște fîșii, ca mumiile.

Irealismul și iluzionismul îmbinîndu-se în mod deosebit în arta Campaniei, spre uimirea și distracția spectatorilor, se ajunge la un „trompe-l'oeil" absolut în natura moartă — justificînd acele confuzii iscate păsărilor, povestite de autorii greci și latini —, la realismul poetic al peisajelor, la jumă-

tatea drumului între observaţia directă şi vis, şi la obiectivitatea viguroasă, aproape brutală a portretelor. Faptul că întîlnim în portretele pictate acelaşi verism crud, abrupt, fotografic, ca şi în busturile romane, nu trebuie să ne surprindă ; în Roma antică ca şi în Italia secolului al XVI-lea, portretul baroc e de un realism exasperant, exacerbat, împins pînă la limitele extreme ale adevărului şi depăşindu-l tocmai pentru că vrea să-l exprime în totalitatea sa cea mai intensă.

Pictura romană, aşa cum o cunoaştem noi, mai ales din arta Italiei de Sud, răspunde dorinţelor şi gusturilor unei societăţi trîndave, moleşită de luxul dezordonat, *detracată* de o risipă ostentativă de parveniţi. Imperiul se apropie de sfîrşitul lui : barbarii nu-şi vor întîrzia sosirea şi graţia finală a rococo-ului, lipsa de măsură a barocului marchează, ca întotdeauna în istoria stilurilor, acea împlinire supremă a unei perfecţiuni excesive care e deja aproape un simptom al decadenţei, cu toate că decadenţă e mult prea mult spus, fiind un termen supus atîtor erori cînd e utilizat în legătură cu operele de artă. Prin această pictură romană Antichitatea, cu toate achiziţiile şi cuceririle ei, şi-a atins ţelul suprem, peste care nu se mai poate trece. Virtuozitatea satisfăcută de sine, uimitoarea întrebuinţare a mijloacelor tehnice, înnoirea îndrăzneaţă a procedeelor cromatice şi de lumină, reproducerea exactă, pînă la confundarea cu realitatea şi facultatea poetică de a lăsa frîu liber visului, toate acestea dau acestei arte la întretăierea celor două ere, cea păgînă şi cea creştină, o putere de seducţie la care nu poţi rezista chiar dacă recunoşti graţia superficială, epidermică, incapabilă să vorbească sufletului, lipsită de acea *nelinişte* specifică popoarelor *barbare*, germanicilor, şi care frămînta odinioară Grecia elenistică, boală contagioasă ai cărei germeni dăunători îi adusese din Iran, din India şi din Asia centrală, în Campania, pe malul unei mări lipsite de griji, într-un climat edenic, ea era inofensivă, exorcizată.

V. IREALITATEA REALULUI ŞI REALITATEA IREALULUI

ORIGINILE ARTEI CREŞTINE: DE LA ARTA CLANDESTINĂ A CATACOMBELOR LA TRIUMFUL UNUI „STIL OFICIAL"

Introducerea unei religii noi într-un anumit mediu de cultură avînd propria sa estetică şi o artă bazată pe tradiţii trainice, pe demnitatea stilului său, produce transformări adînci în domeniul formelor ca şi în domeniul ideilor, şi am constatat în Egipt ce schimbări mari a adus reforma ehnatoniană în obiceiurile milenare ale poporului de pe Nil. Această constatare se repetă de fiecare dată cînd un curent spiritual de o largă difuzare metamorfozează modul de a simţi, de a vedea şi de a reprezenta. *Aniconismul* Islamului a învins arta figurativă a Arabiei dinaintea lui Mahomed, aşa cum teama iudeilor de imagini a impus tuturor popoarelor dominate de ei distrugerea idolilor. Un curent şi mai considerabil şi mai fecund din punct de vedere artistic, căci el adaugă în loc să distrugă, se manifestă atunci cînd budismul cucereşte Asia şi dictează Indiei, Chinei, Japoniei, Asiei Centrale, Indoneziei, Tibetului, un stil cu totul diferit de stilurile înrădăcinate de multă vreme în aceste ţări.

Era deci firesc să se întîmple un proces asemănător atunci cînd creştinismul a început să se răspîndească în Orient şi în Occident, dar s-ar fi putut crede că, fiind născut într-un mediu iudaic şi practicat mai întîi de iudei, acest nou cult va păstra o anumită inhibiţie faţă de imagini, condiţionată de aniconismul Israelului. În realitate, dacă interzicerea *chipurilor cioplite*, care nu viza doar sculptura,

ci şi pictura, a fost intolerantă şi absolută atîta vreme cît iudeii au trăit izolaţi, în schimb, în epoca în care se naşte arta creştină, se observă că contactele strînse cu popoarele străine cărora le erau familiare imaginile au dus la frecvente şi fericite derogări de la această prohibiţie, de vreme ce, cam în epoca naşterii creştinismului, textele vorbesc de artişti iudei lucrînd bijuterii pentru statuile divinităţilor romane şi chiar lucrînd la aceşti *idoli*. Cazuiştii discută de asemenea posibilitatea de a păstra acasă idoli, cu condiţia de a nu-i venera printr-un cult ; alţii acceptă prezenţa lor cu condiţia ca statuile să nu ţină în mînă nici un simbol care ar putea să le înrudească cu divinităţile străine.

Numărul reprezentărilor figurate întîlnit în sinagogile din primele secole ale erei creştine e destul de mare ca să se poată afirma că „poporul ales" s-a obişnuit să trăiască în tovărăşia imaginilor. Toleranţa a crescut în aşa măsură încît rabinul Abun, consultat în privinţa oportunităţii de a împodobi cu mozaicuri sinagogile din Palestina, unde severitatea era mai mare decît în alte părţi, răspunde că nu vede nici un inconvenient ca ele să fie „historiate", adică alcătuite din figuri. Acest gen de ornamentare îl întîlnim la Beth Alpha în valea Esdrelon, la Naaran lîngă Ierihon, unde era înfăţişat zodiacul, la Gerash, unde artistul a descris toate animalele intrînd în arca lui Noe. Nu erau excluse nici temele păgîne : la Naaran şi la Beth Alpha se putea vedea carul Soarelui şi de asemenea sacrificiul lui Abraham. Totuşi, Ierusalimul părea mai puţin dispus să-l accepte, cu toate că, după mărturia rabinului Elcazar ben Zador, se putea vedea acolo „chipul tuturor fiinţelor în afară de cel uman".

Monumentul care ne lămureşte cel mai bine asupra picturii iudaice din primele secole ale erei creştine este sinagoga descoperită pe malurile Eufratului, în Mesopotamia, la Dura Europos, punct de frontieră al armatei romane, avanpost unde cantonau regimente străine în serviciul Romei. Aşa cum în Germania se construiau temple închinate

lui Mithra pentru legionarii romani din Orient aflaţi pe acel *limes* german, s-au construit şi la Dura Europos clădiri religioase palmiriene, creştine şi iudaice pentru a sluji ceremoniilor acestor culte exotice. Frescele de la Dura Europos prezintă un interes considerabil pentru istoria picturii antice şi pun probleme pasionante. Se poate presupune, într-adevăr, că aceste clădiri au fost decorate de artişti aparţinînd aceloraşi ateliere, căci ele ne înfăţişează o înrudire, dacă nu o unitate, a stilului ce sprijină această ipoteză ; totuşi aceşti decoratori s-au adaptat cu multă supleţe şi inteligenţă spiritului religios al acestor culte atît de deosebite : măreţia misterioasă şi sălbatică a Marii Triade Palmyreniene şi a preoţilor ei cu pălării conice înalte, luînd parte la o ceremonie la care asistă în mod oficial ofiţerul roman Terenţius, îşi păstrează întreaga măreţie misterioasă a cultelor orintale cu o solemnitate maiestuoasă şi hieratică.

Dimpotrivă, în sinagogă se observă un ton narativ mai viu, mai animat, potrivit cu scenele de război şi ale exodului din Vechiul Testament, de un realism robust, unde elocinţa povestitorului se încurcă uneori şi îşi pierde suflul. Biserica şi baptisteriul creştin, datate din 256, sînt mai apropiate stilistic de sinagogă decît de templul palmyrenian şi foarte înrudite cu reprezentările iudaice, ceea ce ne face să credem că israeliţii jucau un rol important în şcoala de pictură de la Dura Europos, dar de vreme ce frescele creştine sînt foarte asemănătoare şi cu cele descoperite în ruinele oazelor egiptene la El Karge, de pildă, şi în cele ale mînăstirii de la El Bagawat, ansamblul cel mai important şi mai caracteristic din această regiune, se prea poate ca pictorii egipteni să fi ajuns pînă pe malul Eufratului ca să lucreze la Dura Europos.

În ceea ce priveşte picturile creştine de la El Bagawat, datînd din secolele al IV-lea şi al V-lea, ele corespund celor mai frumoase opere ale artei creştine din Occident, păstrînd în acelaşi timp un caracter egiptean pronunţat, care se atenuează mai tîrziu la Bauit, la Der es Surian, la Sakkara, unde există deja asemănări cu Bizanţul.

Totuşi se poate trage concluzia, din ideea pe care creştinii şi-o făceau despre universul vizibil şi reprezentarea sa, că această lume nouă, inspirată de o metafizică cu totul diferită de cea a popoarelor idolatre în mijlocul cărora trăia şi înflorea, va fi cu totul opusă credinţelor, idealurilor, gusturilor şi obiceiurile estetice ale societăţii antice, faţă de care ea manifestă o totală revoltă. Dacă doctrinele creştine ar fi fost duse pînă la ultimele lor concluzii, se pare că acestea ar fi putut fi tot atît de puternic ostile faţă de reprezentările figurative, de orice gen, ca şi Israelul sau Islamul. Într-adevăr, în aceste doctrine lumea vizibilă e o lume iluzorie, de care trebuie să te detaşezi şi să fugi de nălucirile ei pline de ispite. Materia e opusă fără încetare ca întunecime, spiritului, care e lumină. Natura însăşi e deci suspectă şi nu va fi admisă decît în măsura în care manifestă spiritul, decît în măsura în care vizibilul facilitează accesul spre invizibil. Există aici ceva ce aminteşte de filosofia antică a lui Platon, şi de rolul acordat de Plotin lucrurilor materiale : de a stîrni încîntarea, extazul, entuziasmul ; într-un cuvînt, tot ceea ce-l ajută pe om să se părăsească pe sine corespunde preceptelor lui Dionysos Areopagitul ce recomandă să „transcenzi lumea sensibilă, să părăseşti simţurile şi operaţiile intelectuale".

În ceea ce priveşte reprezentările creştine propriu-zise, ca cea a Bunului Păstor, ea e condamnată în chip expres de Tertullian şi pînă prin secolul al IV-lea Părinţii bisericii îşi mărturisesc ostilitatea faţă de pretenţia de a oferi o imagine a lui Dumnezeu, care fiind Verb, Logos, Cuvînt, nu poate fi înfăţişat într-o formă fizică. Apare aici teama nemărturisită de a vedea renăscînd vechiul cult al idolilor, chiar prin reprezentările cele mai pioase şi pătrunse de spiritualitatea cea mai înaltă, cea mai dematerializată. La Epifanius şi în canonul 36 din Elvira se întrevăd germenii unei lupte împotriva imaginilor cu efectele ei cele mai radical caracteristice, mai violente şi mai dăunătoare în „războiul imaginilor" condus de împăraţii bizantini iconoclaşti.

Această tendinţă spre aniconism, care este de fapt logică la primii creştini şi justificată de teama că puritatea credinţei lor ar putea fi contaminată şi coruptă prin contactul cu arta păgînă, dispare totuşi destul de repede recunoscîndu-li-se icoanelor eficacitatea pe care o aveau în promovarea credinţei, şi de asemenea pentru că era inevitabil ca influenţa mediului să se facă simţită asupra adepţilor noii religii ; acest fenomen devine atît de general, încît poate fi urmărit atît în Occident, cît şi în Orient, avînd trăsături diferite în concordanţă cu esteticile societăţilor în care s-a răspîndit creştinismul. La Roma, tradiţia greco-latină va introduce anumite forme cu condiţia ca ele să-şi schimbe valoarea şi semnificaţia. Şi imaginile iudaice îşi vor aduce aportul de simboluri. In ceea ce priveşte Orientul, se va naşte în comunităţile creştine un anumit sincretism formal destul de accentuat. Această primă fază a artei creştine nu se situează dealtfel sub semnul imobilităţii, ea evoluează şi se transformă începînd cu pictura catacombelor pînă la *expresionismul constantinean* dintre 300 şi 360, după cum a fost numit şi *clasicismul teodosian*, între 360 şi 400, după Bettini, unul dintre cei mai buni specialişti în această epocă.

Ceea ce ne atrage mai întîi atenţia în arta creştină „primitivă", reprezentată aproape exclusiv de catacombe, unde se desfăşoară cultul clandestin şi unde erau îngropaţi morţii, este noutatea absolută şi totală a unei picturi ale cărei începuturi coincid cu ultima perioadă de înflorire a artei romane, aşa cum apare ea mai ales în Campania. E firesc ca stilul unei secte proscrise, cuprinzînd în general oameni săraci, silită să se ascundă şi să ducă o viaţă subpămînteană, urînd tot ceea ce, din punct de vedere material sau spiritual, e legat de idolatrie, să nu semene deloc cu cel al unei societăţi ajunse la cel mai inalt grad al puterii şi prosperităţii, şi a cărei stricteţe religioasă a fost coruptă de pătrunderea unei mulţimi de culte străine, răspîndind la Roma şi în cetăţile ce depind de ea

idolii lor, stranii, riturile lor orientale, liturghiile care prin bizareria și pitorescul lor vor atrage numeroși romani blazați ; și creștinismul, la rîndul lui, a beneficiat de aprecierea de care se bucurau religiile misterelor, aduse din Grecia și din Asia Mică, cu zeitățile, preoții și metafizica lor.

Care sînt elementele repertoriului pictural, limbajul plastic al artistului creștin, în epoca catacombelor, și de ce mijloace materiale se slujește el spre a-l traduce? Din punct de vedere tehnic, maniera de a picta e aceeași la creștini și la păgîni ; se întîmplă chiar uneori ca cei dintîi să imite motivele decorative la modă — grădini, bolți de viță —, dar în vreme ce acest decor e doar ornamental în vilele din Roma și Campania, prezența unui asemenea peisaj într-o catacombă sau într-o biserică are o altă semnificație : el înseamnă paradisul promis celor aleși și acei *amorini* păgîni, jucîndu-se prin livezi și vrejuri de viță vor fi luați, în chip firesc în acest mediu nou, drept îngeri.

Pictorul creștin nu va încerca să rivalizeze cu maeștri din Campania în transpunerea dramatică a miturilor, în vioiciunea teatrală a gesturilor și atitudinilor, sau în crearea iluziei spațiale unde își desfășurau virtuozitatea. E exclus orice element scenografic ; spiritualitatea pură, transcendența ce nu împrumută veșmîntul formal decît ca să se reveleze, nu vor recurge la „trompe-l'oeil", la înșelăciune, la părerile și minciunile materiei. Lucrurile reprezentate nu se află acolo de dragul lor, ca să delecteze sau să dea lămuriri practice, ci mai degrabă ca să slujească drept îndreptar spre o cale mai înaltă și mai tainică. Așa cum membrii sectei pitagoreice, ce se întruneau în bazilica subterană de la Porta Maggiore, înțelegeau cu ușurință lecția esențială cuprinsă în figurile alegorice modelate în stuc, creștinii din catacombe citeau fără greș simbolurile propuse de pictor : știau prea bine că peștele nu se afla acolo doar ca pește, ci era o aluzie la Cristos. În această artă ce simbolizează în cel mai înalt grad, imaginea vizibilă comunică invizibilul, forma nu e decît veșmîntul a ceea ce e

lipsit de formă, și nimeni nu se înșală, nimeni nu-i acordă importanță obiectului ca atare. Tronul gol este sălașul lui Dumnezeu, suportul invizibilului, a ceeace nu poate fi reprezentat și din același motiv, același simbol va juca același rol și în arta budismului. Amor și Psiché gustînd plăcerile nemuririi preafericite *sînt* sufletele mîntuite bucurîndu-se de fericirea veșnică ; Iona *este*, în același timp, Cristos înviind după trei zile de la punerea în mormînt și omul mîntuit care scapă din pîntecele morții ajungînd la viața cerească.

Sub penelul pictorului creștin totul devine simbol, căci limbajul său vorbește sufletului, în loc să se adreseze doar pasiunii, inteligenței sau sensibilității. Rafinamentul metafizic și teologic al unei asemenea arte este foarte mare, chiar dacă interpretarea ei nu este dificilă nici pentru cei umili și lipsiți de învățătură ; ea nu propovăduiește de fapt decît adevăruri elementare și cu mijloace foarte simple, mijloace pe care astăzi le-am caracteriza drept „primitive" sau chiar „naive", în așa măsură contează doar conținutul și se face prea puțin caz de virtuozitate, de talent, de meșteșug, atît de gustate de acei *„dilettanti"* pompeieni. Arta catacombelor e o artă severă, dură, directă, adesea violentă, de o vehemență expresivă, adesea tulburătoare : o artă plină de forță, susținută și animată de o credință viguroasă, care îndură fără să se dea bătută persecuțiile și martiriul, o artă pe măsura unor oameni ce trăiesc în plină primejdie pe acest pămînt.

Grația rococo a picturii romane ajunsă la un grad de suprem rafinament nu ar fi la locul ei într-o artă plebee, aproape rustică, unde personajele nu mai imită gesturile savant calculate ale actorilor, ci se avîntă cu elanul de nestăpînit al entuziasmului sau al bucuriei lor. E o pictură modernă, în același timp, căci s-a eliberat de tradițiile academice și tălmăcește din instinct, cu elan, cu fervoare, idei noi printr-o formă nouă. Penelul aleargă cu o repeziciune uimitoare pe ipsosul zidului, pentru ca emoția tragică ce sălășluiește în el să poată țîșni cu toată prospețimea și spon-

taneitatea ei ; pictorul execută cu mijloace impresioniste, moştenite de la subiectele anecdotice din casa Laviniei de pe Palatin, o compoziţie expresionistă unde ai impresia că-ţi arzi degetele la focul tragic al compoziţiei *Cei trei băieţi în focul Gheenei* din catacomba Priscillei, atît de *arzătoare* e această artă. Orice subiect e tratat cu o rapiditate uimitoare ; doar emoţia e stăpînă şi lipseşte orice preocupare estetică conştientă şi cu atît mai mult vreo veleitate de artă pentru artă. Pictura creştină e tot atît de scandaloasă cu aparenţa ei stîngace şi spiritualitatea ei clocotitoare pe cît de scandalos de îndrăzneţ e mesajul lui Isus. Acestei religii cu totul noi îi aparţine o artă fără trecut, căci chiar dacă pictorul creştin e păgîn convertit şi a lucrat pentru păgîni şi i-au mai rămas unele deprinderi ale ochiului şi ale mîinii, el le respinge. *Jertfa lui Abraham* şi *Sfinţirea pîinilor* din catacomba lui Calixt sînt mult mai apropiate de expresionismul german al anilor 1920 decît de îndemînarea magistrală a maeştrilor Celui de al Patrulea Stil de la Pompei cu scenografia sa prestigioasă.

O altă caracteristică a acestei arte unde materia e atît de puţin importantă şi doar sufletul se exprimă, este intensa expresie a chipurilor, atît de rară în arta romană şi nu numai ca posibilitate de identificare a personajelor prin portret, ci mai degrabă fiindcă trăsăturile omului sînt modelate de natura sa spirituală, fiindcă sufletul vorbeşte prin ochi şi exprimă nedesluşit toate simţămintele ce-l frămîntă, şi, mai presus de toate celelalte simţăminte, acea angoasă caracteristică pentru perioadele de adîncă tulburare spirituală : e angoasa ce deschidea atît de larg ochii portretelor de defuncţi la Fayum, în timpul declinului civilizaţiei egiptene. Angoasa de a fi şi de a deveni, pe care religiile misterelor încercau să o domolească, s-o liniştească, şi pe care religia creştină o preschimbă într-o certitudine consolatoare, o convingere de nezdruncinat. Tocmai în Orientul creştin, învecinat cu mumiile-portrete de la Fayum, se dezvoltă

această putere a privirii, fascinantă, aproape halucinantă, a frescelor funerare de la Deir es Surian, în pictura *Cristos şi Sfîntul Menas* de la Bawit, şi la Roma în ochii acelui Orante, ce te face să-ţi pleci privirea, din încăperea a V-a de la Coemetrium Majus. Această *demonie a privirii*, după cum o numea Dagobert Frey, poate fi întîlnită şi în tehnica aparte a portretelor pe sticlă aurite şi gravate, dintre care exemplul cel mai renumit se află la Brescia şi înfăţişează o mamă cu cei doi copii ai ei ; e adevărat că aici sîntem departe de primitivismul expresionist al catacombelor ; triplul portret e din veacul al IV-lea, definit printr-un realism protogalic din care face parte de asemenea şi portretul Dionisiei în cripta Celor cinci sfinţi din catacomba lui Calixt. În acest triplu portret pe sticlă descoperim o curiozitate psihologică despre care n-ar fi putut fi vorba cu un veac mai devreme şi înţelegem că în arta creştină are loc o schimbare adîncă, pe măsură ce ea părăseşte clandestinitatea pentru a deveni treptat artă oficială a religiei de stat. Abia atunci vor putea fi realizate, în frescele vaste şi în mozaicurile bisericilor, marile cicluri Traditio Legis, stilul narativ nobil din episoadele Patimilor, vieţii Sfîntului Petru şi a Sfîntului Pavel, a evenimentelor povestite de Vechiul şi Noul Testament. Atunci va apărea Crucea Triumfală, în acelaşi timp instrument al morţii lui Cristos şi Arbore al Vieţii.

Din clipa în care devine o artă imperială, pictura creştină îşi schimbă în mod necesar stilul ; ea împodobeşte biserici şi palate, şi monumentalitatea pe care şi-o dobîndeşte o apropie oarecum de stilul roman vechi şi de solemnitatea orientală. Scenele alexandrine reapar într-un decor profan, căci sacrul şi-a schimbat semnificaţia de cînd a încetat să mai fie limbajul unei mici secte batjocorite şi hăituite. Dar chiar şi în splendoarea artei constantiniene şi teodosiene, în ciuda bogăţiei extraordinare a ornamentaţiei şi a maiestăţii în înfăţişare a sfinţilor, a îngerilor, trăsătura principală rămîne neschimbată : forţa spirituală a privirii, imperioasa dominare a ochilor ce văd invizibilul, ce comunică

cu o altă lume şi care, deşi contemplă formele materiale, trec dincolo de ele şi le neagă în folosul transcendentului.

Oricît de plină de splendoare, de bogată, materialiceşte vorbind, şi de frumoasă ar fi arta creştină imperială, chiar şi formalismul ei, aşa cum se va întîmpla în cazul Bizanţului, ea nu are alt scop decît să vorbească sufletului şi să vorbească despre suflet. Ea rămîne credincioasă originilor sale, în ciuda metamorfozei care ar putea-o face de nerecunoscut dacă nu am recunoaşte continuitatea esenţială, unitatea de nezdruncinat, nu a formelor, fără îndoială, ci a *sensului*. Această pictură creştină (unde trebuie inclus şi mozaicul prin ceea ce are pictural, căci cubul de marmură sau de sticlă înlocuieşte tuşa de culoare) nu mai este însă atît de riguroasă şi tăcut interiorizată ca pe vremea catacombelor ; o simfonie vizuală cu resurse sonore nenumărate a venit să înlocuiască imnul *a capella ;* orchestra susţine şi uneori face să nu mai fie auzită vocea solistului şi chiar a corului.

Odată cu pictura creştină imperială de la Roma se poate spune că încep marile experienţe ale picturii bizantine, ca amalgam de neseparat între Orient şi Occident.

PICTURA BIZANTINĂ

Era de neînlăturat ca odată ce creştinismul devine religie de stat să aibă loc un fel de *mobilizare a imaginii :* aceasta pătrunde acum într-un sistem imperial şi ecleziastic. În vreme ce pictorul din primele veacuri asculta încă de sensibilitatea lui şi de impulsurile ce-l împingeau spre o artă absolut liberă, care, aşa cum am văzut, putea fi impresionistă şi expresionistă, arta constantiniană şi postconstantiniană va asculta fără să crîcnească de directivele teologilor, cu atît mai mult cu cît tendinţele orientale spre irealism, stilizare şi hieratizare îi vor paraliza din ce în ce imaginaţia şi fantezia în născocirea formelor. Acestea, ca şi maniera

de a picta, vor fi codificate conform cu imperativele unui stil ce este în acelaşi timp stil al bisericii şi stil de curte.

Arta creştină a catacombelor, emoţionantă şi spontană, mistică şi naivă, toată numai instinct, sentiment şi pasiune, îşi schimbă pe de-a-ntregul materia şi spiritul atunci cînd părăseşte naturalismul tradiţiei romane pentru formalismul bizantin. E o artă complexă, alcătuită din elemente de origini diferite, chiar şi la Roma unde Orientul s-a infiltrat prin atîtea fisuri ; pe malurile Bosforului şi în toate ţările ce depind de ecumenul imperial de la Bizanţ, poate şi datorită primejdiei ereziilor care, prin imagini, ca şi prin cuvînt, se pot strecura înăuntrul dogmei, se va hotărî (aşa cum Sinoadele hotărăsc şi varianta unică a rugăciunii) că doar anumite forme sînt în spiritul şi respectul literei religiei şi că ele vor trebui să fie adoptate şi păstrate, din această cauză, excluzîndu-le pe toate celelalte. Mai rămîne deci vreo independenţă şi autonomie artistului bizantin ? Foarte puţină, dar legile ce i se impun au atita măreţie şi solemnitate, corespund atît de exact cu ceea ce, în adîncul fiinţei sale, el găseşte că ar fi esenţa însăşi a *sacrului*, încît se supune acestei divinizări a imaginii, acestei convenţii izvorînd din sensibilitatea populară care face din icoană ceva supranatural, şi însăşi arta sa tinde să devină supranaturală, cu preţul chiar al denaturalizării ei. Bucata de lemn pictat ajunge să fie venerată tot atît de mult, şi în acelaşi chip, ca şi personajul a cărui imagine e înfăţişată, de parcă spiritul ce se crede că sălăşluieşte în acest personaj ar fi pătruns şi în obiectul pe care e pictată imaginea.

Prima consecinţă a acestei stări de lucruri este că panoul de lemn considerat ca sfînt, ca divin, va fi propus şi ca prototip ideal, ca singurul model valabil pentru toate reprezentările ulterioare. Astfel se fixează un canon spiritual şi estetic din care artistul nu trebuie să schimbe nimic, în ţările slave, care ţin de biserica creştină orientală, artiştii vor repeta cu un zel neostenit şi cu tot atît de mare dispreţ faţă de originalitate, pînă la sfîrşitul

secolului al XVIII-lea, schemele fixate de Bizanţ cu douăsprezece sau treisprezece veacuri înainte. Însă pictorul „bizantin" şi urmaşii săi descoperă în artă o dimensiune spirituală de o adîncime pe care n-au atins-o, probabil, niciodată secolele următoare. Ascultînd astfel de legi, a căror rigoare nu-l împiedică şi nu-l stînjeneşte, pictorul bizantin se eliberează de tot ceea ce e trupesc pentru a se dărui pe de-a-ntregul şi pînă la capăt spiritului.

Acest cult al spiritului merge atît de departe şi cere să fie ridicat atît de sus în slavă, încît tot ce aminteşte de pildă natura umană a lui Cristos apare uneori suspect. Era de dorit ca personajul să fie înfăţişat într-un trup de lumină, de o mărime şi splendoare supranaturală, dominînd întreaga fire prin acea deosebire infinită care-l desparte de orice lucru creat. Reprezentarea lui Cristos pe cruce, care va deveni mai tîrziu una din temele majore ale artei creştine, este refuzată fiindcă, instinctiv, oamenii refuză să-şi vadă Dumnezeul înjosit printr-o moarte umilitoare ; ei nu pot să şi-l *închipuie mort ;* tocmai de aceea episoadele Patimilor şi tot ceea ce face aluzie la suferinţele şi chinurile Fiului lui Dumnezeu, nu vor pătrunde decît foarte încet în iconografie şi vor întîlni puternice rezistenţe.

Această împotrivire a minţii şi a simţămintelor faţă de înfăţişarea lui Isus răstignit e atît de puternică încît pictorii preferă să picteze o cruce Triumfală, nerealistă, adică o minunată bijuterie acoperită de pietre preţioase în locul nemernicului lemn. Unii părinţi ai bisericii, Chiril al Ierusalimului de pildă, vor depune mari strădanii ca să-i poată convinge pe credincioşi că nu e nimic dezonorant în a iubi şi a preacinsti pe Cristos pe cruce. Crucea va rămîne goală în reprezentările artei bizantine şi în artele născute sub influenţa Bizanţului, pînă cînd, probabil prin secolul al VI-lea, sub influenţa creştinilor din Palestina, mai apropiaţi de latura istorică a Patimilor ce s-au desfăşurat în ţara lor, Cristos îşi va relua locul pe cruce, fără ca această umanizare realistă să dăuneze strălucirii sale divine.

Icoana, în sensul cel mai larg, înseamnă *imagine* în general, şi nu numai în sensul restrîns de astăzi, de pictură portativă în opoziţie cu pictura murală ; în jurul noţiunii însăşi de imagine se vor desfăşura marile dispute politice şi teologice care, sub numele de iconoclasm, vor sfîşia sufletul şi chiar natura artei sale. Se va pune sub semnul întrebării însăşi legitimitatea existenţei imaginii în sine, sinoadele vor discuta în contradictoriu pentru sau împotrivă, vor condamna sau vor autoriza, şi împăraţii, rînd pe rînd, vor acoperi pereţii de fresce şi de mozaicuri cu subiecte pioase sau le vor şterge şi smulge, după cum vor spune *da* sau *nu* imaginilor, în forul lor lăuntric şi ascultînd de teologii ce-i îndrumau.

Am văzut deja în ce măsură pictura fusese recunoscută, încă din primii ani ai creştinismului, ca un mijloc puternic de învăţătură, de emoţionare (să nu întrebuinţăm cuvîntul sugestionare, căci riscă să fie greşit interpretat). Această recunoaştere primise aprobarea oficială a autorităţilor civile şi ecleziastice. „Văzul duce la credinţă mai degrabă decît auzul", spunea patriarhul Nichifor, care situa astfel pictura mai presus decît pe predicator, iar Grigore din Nisa admira în pictură o „carte vorbitoare..."

Pictura — şi în acest termen cuprindem şi mozaicul, fresca şi pictura encaustică — este sfinţită prin însăşi faptul că născocirea ei i se atribuie sfîntului Luca, şi din această cauză este „plăcută lui Dumnezeu şi bine văzută de el", după cum spune pictorul-călugăr Dionisie (din Furna), autorul unui tratat renumit. Pictorul se va pregăti deci pentru munca sa prin rugăciune şi meditaţie, ceea ce-l va ajuta să-şi întoarcă privirile spre lumea lăuntrică, pentru că trebuie să înfăţişeze tocmai această lume lăuntrică şi nu să-i înveselească pe oameni doar cu aparenţe deşarte. El se va strădui să se apropie cît mai mult de imaginea iniţială, de *adevărata icoană*, socotită contemporană cu evenimentul înfăţişat şi a cărei reproducere fidelă este (Grabar) cu condiţia ca ea să rămînă, după expresia

lui Kömstedt, *un stil de expresie transcendentală* sau după Michelis „un realism contemplativ transcendent". „Ceea ce Biblia ne spune prin cuvînt", proclamă Sinodul de la Constantinopol, „icoana trebuie să ne-o spună prin culoare și să ne-o facă prezentă".

Integrată astfel religiei, arta poate, ca și ea, să se abată de la linia de strictă conformitate față de dogme. Posibilitățile de interpretare îngăduite pictorilor vor fi deci foarte limitate, pe de o parte în domeniul execuției tehnice, și încă și mai mult în ceea ce privește conceperea și reprezentarea formei. Sinodul din 753 decretează că artistul care „reprezintă ceea ce nu trebuie reprezentat și vrea, cu mîinile lui pătate, să dea o formă la ce nu poate fi crezut decît cu inima" este ignorant și nelegiuit. Aniconismul împăraților și teologilor iconoclaști, deși mai puțin absolut decît interzicerea imaginilor la iudei și în Islam, atacă, dincolo de reprezentările „nelegiuite", reprezentarea însăși, *în sine*.

Tocmai pentru că imaginea tinde să fie venerată pentru ea însăși și nu numai pentru ceea ce înfățișează, adică tinde să devină un idol, iconoclaștii ajung pînă la interzicerea subiectelor religioase, care pare paradoxală, și preconizează o laicizare a picturii și o întoarcere la formele Antichității. De teamă ca arta să nu-și atribuie meritul de a înfățișa ceea ce nu poate fi înfățișat, i se acordă primul loc artei profane, ca să se evite coruperea sacrului, contaminarea invizibilului prin vizibil. În sfîrșit, iconografia însăși reflectă disputele teologice, și chiar reprezentarea Fecioarei e interpretată în chipuri diferite după cum se adoptă una sau alta dintre teoriile despre natura lui Cristos, care constituia obiectul unor serioase controverse.

Pictorul trebuie astfel să se alăture uneia sau alteia dintre tabere în disputele teologice care-i influențează direct arta și bănuiala de erezie îl pîndește în fiecare clipă. Tocmai pentru ca icoana, imaginea, să nu slujească ca armă în aceste polemici și să-i abată pe credincioși de la dogma pură, în timpul domniei împăraților iconoclaști, mai ales

Constantin al V-lea și Teofil, se dezlănțuie o cruntă persecuție. Sculptura a suferit cel mai mult, pentru că statuile au fost sfărîmate și baso-reliefurile distruse cu lovituri de ciocan, dar marile ansambluri picturale și de mozaicuri din biserici au fost șterse sau acoperite cu o tencuială de var, așa cum se va întîmpla și mai tîrziu cînd musulmanii vor cuceri Constantinopolul. Cu cît imaginea era mai sfîntă, cu atît era mai amenințată, și una dintre primele consecințe ale edictului din 726 condamnînd orice reprezentare religioasă, a fost distrugerea, solemnă și aproape rituală, a statuii lui Cristos așezată de Constantin cel Mare pe portalul palatului său ; pe Militarul de Aur, imaginea celor șase Sinoade ecumenice a fost înlocuită cu portrete de vizitii.

Furia iconoclastă a domnit mai întîi de la 726 la 787, încurajată de militari, de funcționari și de înaltul cler, în vreme ce călugării și poporul, credincioși imaginilor lor venerate, încercau să nu se lase duși de curentul care-i mina. Cel de al doilea sinod de la Niceea, din 786–787, a pus capăt acestui vandalism oficial, proclamînd că imaginile nu erau doar îngăduite, ci și recomandate și reîntoarcerea la arta religioasă a fost primită cu un mare entuziasm popular, amenințată apoi încă o dată de către iconoclasm între 815 și 842. În urma acestui al doilea val cîmpul de activitate al artistului și limitele sale au fost definite exact și s-au fixat regulile unei iconografii imuabile, impunîndu-i-se pictorului un program foarte strict de la care nu trebuia să se abată. Astfel, această artă bizantină s-a statornicit în simbolismul ei hieratic, anti-naturalist, foarte intelectualizat, adresîndu-se mai mult spiritului decît inimii și simțurilor, și ea avea să domnească la Constantinopol pînă la căderea lui sub loviturile musulmanilor în 1453 și să rămînă o lege inviolabilă a esteticii religioase din lumea slavă, unde, după indicația sfîntului Vasile, la care se referă călugărul Dionisie în renumitul său tratat despre pictură : Erminia de la Athos, „așa precum cinstirea icoanei trece asupra sfîntului dintr-însa, tot astfel și necinstirea".

Compoziția imaginii mai trebuie să urmeze îndrumările riguroase al căror ecou e Erminia de la Athos, care adună în același timp și toate rețetele tehnice, necesare artistului. În primul rînd ea trebuie să fie reproducerea fidelă a modelelor originale, cărora li se atribuie o origine supranaturală, numite imagini *arheiropoietes* ; cel mai bun lucru era copierea lor cît mai fidelă fără nici o înnoire. Oricine se menținea pe linia tradiției estetice și teologice, putea fi sigur că face o operă de artă excelentă din toate punctele de vedere și că-și asigură mîntuirea veșnică.

Această concepție despre pictură nu era deloc prielnică înnoirii, originalității, aportului personal al individului, însă ei îi datorăm monumentalitatea grandioasă a unei arte statice și acorporale din care elementele sensibile sînt alungate în favoarea unui hieratism impresionant prin masa sa, prin strălucirea culorilor, prin noblețea supraomenească a formelor și interesul doar pentru esențial, pentru ceea ce e veșnic. Această artă se desfășura cu măreție în frescă, care e, așa cum am văzut, o veche tradiție creștină, și mai mult încă în mozaic, pe care l-am putea numi „o pictură de piatră și sticlă", ce nu poate fi stricată sau distrusă, mai rezistentă decît pictura propriu-zisă, unde lumina joacă în scînteieri minunate și care, prin tehnica și stilul său, dictat de material, se pretează mai bine acestei rigidități intimidante a personajelor sacre, evocării irealității în realitatea însăși.

Rețetele tehnice indicate în Erminia de la Athos sînt rodul unor străvechi învățături. Chiar dacă fresca este, așa cum s-a pus, „o artă a săracului" — dacă e comparată cu somptuozitatea minunată a mozaicului — creează și ea, însă, capodopere. Bineînțeles, cu condiția să nu se îndepărteze de regulile a căror codificare e rezultatul unei practici de mai multe veacuri și a experienței mai multor generații de artiști, care și-au transmis formulele, tăinuite la început, pentru ca doar cei inițiați să profite de ele, ajunse apoi în „domeniul public" al atelierelor de pictură din mînăstiri, unde arta

era tot atît de imobilă ca și adevărurile teologice și ceremoniile sacre de liturghie.

Printre sfaturile transmise de călugărul Dionisie se află, chiar la începutul Erminiei, îndrumarea privitoare la felul cum trebuie făcute calcurile, sau antibolurile, tablourilor antice : aceasta confirmă cele spuse mai înainte despre respectul de care se bucura o operă modernă, reproducînd cu exactitate un prototip antic ; utilitatea calcului era, de aceea, de a asigura asemănarea fără greș a copiei, sau replicii, cu originalul. În cazul cînd nu poți primi învățătura de la un maestru strălucit, cel mai bun lucru, recomanda călugărul de la Furna-Agrapha, e să copiezi exact tablourile lui Manuel Panselinos, care a trăit în timpul domniei lui Andronic I și a executat frescele mînăstirii Kares, — la muntele Athos, mai multe biserici aveau icoane de ale lui, și el era, spune Dionisie, „asemuit cu luna în toată strălucirea ei".

Încă de la începutul manualului său practic, Dionisie le reamintește celor ce-l vor citi că „cinstirea icoanei trece asupra sfîntului dintr-însa" ; el îi condamnă pe cei ce, executînd calcuri după fresce sau icoane, lasă pete negre care strică pictura ; el dă deci sfatul ca originalul să fie mai întîi spălat, apoi să se dea un verniu, ca să fie protejat și abia apoi să se facă antibolul, după ce tabloul a fost astfel apărat.

Ca și în atelierele de la Constantinopol și din Rusia, maeștrii, calfele și ucenicii își aveau fiecare sarcina precisă și în mînăstirile de la muntele Athos, Sinai sau Meteores. Diviziunea muncii îi încredința artistului celui mai strălucit compoziția generală și desenarea „în linii mari" a ansamblului : ajutoarelor lui li se repartizau executarea draperiilor, a trupurilor, a chipurilor, a ornamentelor aurite sau argintate, caligrafia literelor. Fiecare știa exact ce are de făcut, și o făcea cu un respect cu adevărat religios. Era stabilit faptul că nimic nu era lipsit de importanță în executarea unei picturi sacre ; voința de desăvîrșire ce domnea în executarea operei dicta fiecare gest, fiecare amănunt.

Chiar şi în pregătirea peretelui, totul era prescris cu o precizie riguroasă, pînă şi ordinea în care se lucra, mai întîi partea de sus şi apoi partea de jos a peretelui : „pentru aceasta aşează-ţi mai întîi scara, spunea Dionisie. Pe urmă toarnă apă într-o oală mare şi aruncînd-o cu o lingură, stropeşte zidul. Dacă zidul e din humă, răzuie huma cît vei putea cu mistria, altfel tencuiala mai tîrziu va cădea, mai ales pe boltă. Udă-l iarăşi şi netezeşte-l. Dacă însă zidul e din cărămidă, udă-l de cinci sau şase ori, şi pune tencuială de var groasă, fie şi de două degete şi chiar mai mult, ca să ţină umezeala într-aşa fel încît să poţi lucra. Iar dacă zidul e de piatră, udă-l doar o dată sau de două ori şi pune-i mult mai puţin var, căci piatra păstrează îndelung umezeala şi nu se usucă. Pe vreme de iarnă tencuieşte seara, iar a doua zi dimineaţa în zori pregăteşte varul cu cîlţi, ca să ţină. Vremea bună o ai însă vara : după ce ai pus tencuiala, netezeşte-o cu «molan» şi las-o o vreme să se aşeze, apoi desenează."

Ca să „lucreze" cum se cade, mai trebuie ca toate instrumentele de care se slujeşte artistul să fie de calitatea cerută. Dionisie acordă o mare importanţă penelurilor, alcătuite deosebit după cum vor fi utilizate : „trebuie să ştii că pensulele pentru zid, anume cele de desenat, se fac din coadă de măgar, din părul de la piciorul boului, din părul aspru de capră sau din barba catîrului. Iată cum faci : legînd la un loc perii, trece-i printr-o pană de vultur. Astfel au să-ţi slujească să pictezi culorile trupului şi luminile şi altele. Pensulele cele mari, care-ţi folosesc la întinsul culorii în jurul chipului, făureşte-le din păr de porc, pe care, cernînd sintzimi, leagă-le de un beţişor, fără a te folosi de pene".

Penelurile utilizate pentru pictatul pe pînză sau pe lemn vor fi diferite şi n-o să aibă niciodată prea multe, aşa cum niciodată n-o să le îngrijească prea mult. „Şi mai află că fiecare vopsea îşi are pensula ei şi că pensulele se cuvine să fie aspre, rotunde şi puţin ieşite în afara penei ; trebuie să-ţi

faci o sprijinitoare cu multe găuri ca să-ţi păstrezi pensulele aşa fel ca să nu se colbuiască. Iar cînd vrei să le speli, pregăteşte o cutie de tinichea, împărţită în două. Pune într-o parte *péséri* nefiert, în care vei muia pensula, frecînd-o între degete ca să se deştepenească vopseaua ; stoarce pensula cu degetul în despărţitura cutiei şi scoate-o apoi afară şi zvînt-o cu buretele ; toarnă apa de limpezeală în cealaltă despărţitură, iar cu această limpezeală putea-vei zugrăvi ce-ţi va plăcea ; spală apoi pensulele cu săpun ori cu apă tare ; asta le curăţă foarte bine, tot aşa şi marmura pe care se amestecă culorile. Acesta este meşteşugul zugrăvirii cu ulei pe pînză, adică a celei obişnuite."

Schiţa originală este desenată cu roşu pe primul strat de ipsos al zidului : acest obicei s-a păstrat la pictorii italieni din Evul Mediu şi de la începutul Renaşterii : aceasta s-a constatat cînd, intenţionat sau din greşeală, a fost îndepărtat stratul de pictură propriu-zis şi dedesubt s-au găsit aceste schiţe roşii, numite de italieni *sinopie*. Toate etapele de executare a operei, fie că e vorba de o pictură murală sau de o icoană, urmează astfel reguli precise, unele privind munca materială, altele stabilind legile ce pot fi estetice, metafizice, simbolice : cea a proporţiilor, de pildă, care ţine în acelaşi timp de canonul frumuseţii perfecte şi de mistica numerelor care a preocupat atît de mult pe artiştii obsedaţi de o „secţiune de aur", de o „regulă de aur", de „proporţii divine".

Acest canon al trupului uman va fi destul de zvelt ca să sugereze desăvîrşirea spiritului ce nu vrea să sălăşluiască într-un corp grosolan şi greoi. După preceptele *Erminiei* lui Dionisie, trupul va avea înălţimea de şapte capete, de la frunte pînă la călcîie, şi toate părţile sale vor fi împărţite în funcţie de raporturi legate atît de o concepţia metafizică a cifrelor cît şi de noţiunea de frumuseţe propriu-zisă. Personajele fiind înfăţişate după aceste legi, veşmintele căzînd în falduri drepte, aşa ca să ascundă şi să anuleze trupul, precum şi părul şi bărbile, vor fi pictate după o metodă aparte. „Ia niscai ocru gros şi arde-l îndelung la flacără

pînă ce se face roşu aproape negru şi cînd ai a zugrăvi pletele lui Hristos şi ale sfinţilor tineri, mai pune-i puţin negru şi apoi amestecă-le împreună... Pentru zugrăveala buzelor, amestecă ceruză şi cinabru ; iar gurile să le faci numai din cinabru ; pentru deschiderea gurii, amestecă cinabru cu alte culori... Bărbile şi părul celor bătrîni să le faci aşa : pune ceruză cu puţin negru pentru ca strălucirea să iasă mai dalbă şi treci apoi cu proplasmul ; dintr-acesta din urmă mai fă altul mai gros şi fă desenul, aşterne apoi cu proplasm astfel îngroşat peste umbre : pentru părţile mai în afară ale bărbii măreşte, de-ţi place, întinderea luminii şi ceruza, şi nu lăsa de fel să străbată la vedere desenul tău". Pentru chipul Sfintei Fecioare şi al Sfinţilor tineri, trebuie dat un strat foarte subţire de suliman — aşa îi spune Dionisie albului de ceruză — în mijlocul chipului, avînd mare grijă ca cinabrul să fie unit cu culoarea pielii. Pentru umbre şi la conturul mîinilor, trebuie dat un strat foarte subţire de ocru, tot aşa şi pentru zbîrciturile bătrînilor. Părţile de deasupra ochilor trebuie să fie despărţite cu glicasm...

Să reţinem în sfîrşit, dintre numeroasele reţete ale *Erminiei*, procedeul întrebuinţat pentru aurirea icoanelor după terminarea lor. La aceasta va sluji un alcool, care a rămas foarte apreciat de greci la o masă bună, şi care, pe vremea lui Dionisie, făcea parte din cele necesare pictorului : lichiorul de anason.

„După ce ai desenat icoana, împunge-o mărunt cu un ac subţire ; apoi spal-o bine ca să se ducă tot cărbunele, iar dacă s-a murdărit în vreun loc, răzui-o să se ducă. Treci apoi uşurel de două-trei ori peste ea cu *ampoli* ; cînd s-a zvîntat prima întinsură, încearcă a o da pe cea de a doua şi, odată uscată icoana de *ampoli*, aşterne-o dinaintea ta cu faţa în sus ; ia apoi cîteva foiţe de aur şi întinde-le deasupră-i proptind fiece foiţă la capete cu osul de netezit, pentru ca aurul să se lipească, într-aşa fel încît, la vremea cînd vei vrea să-l umezeşti, să nu-l clintească vîntul, iar rachiul să nu piară în aer ; pune apoi rachiul într-o cană

de sticlă şi toarnă-l pe la capătul icoanei, şi ridicînd icoana dintr-un cap, mînuieşte-o în aşa chip încît să se umezească pe toate părţile şi îngrijeşte-te să se umezească repede, ca să nu se ude ghipsul ; ridicînd-o apoi în picioare, propteşte-o şi las-o la uscat ; apoi lustruieşte-o şi porneşte la treabă."

Această manieră de a picta, a cărei eficacitate era confirmată de veacuri, mai era încă întrebuinţată pînă în secolul al XIX-lea în mînăstirile de la muntele Athos, şi poate că mai e încă şi astăzi. Vizitînd aceste mînăstiri ca să traducă *Erminia* lui Dionisie, Didron a observat mai mulţi călugări, mai ales pe Macarios şi Iozafat, care nu se îndepărtau deloc de această metodă. Într-adevăr, pentru ca spiritualitatea operei să nu fie alterată de nimic, trebuie ca însăşi munca artistului să rămînă neschimbată.

Cum va rezolva pictorul bizantin dubla problemă paradoxală ce se ridica în faţa lui : să dea o formă vizibilă invizibilului (de pildă, îngerilor — chipuri omeneşti) şi în acelaşi timp, în ciuda antropomorfismului supraomenescului, să trateze această formă vizibilă în aşa fel încît să se vadă întotdeauna că e vorba de ceva supranatural ? Întrebuinţînd un procedeu de denaturalizare, comparabil cu cel recomandat de Ibn Abbas unui pictor animalier musulman care se plîngea de interdicţia de a înfăţişa fiinţe vii : „Taie capul animalelor ca să nu pară vii, şi străduieşte-te să le faci asemănătoare florilor". Întîlnim această deformare florală a chipurilor, dezumanizînd şi supranaturalizînd, de fiecare dată cînd o artă religioasă se opunea naturalismului ce vrea ca divinul să semene tocmai cu umanul : în pictura romanică din Catalonia, de pildă, unde *floralizarea* chipurilor ajunge la un rafinament deosebit şi în miniaturile irlandeze, unde formele vii ajung la o problemă de arabescuri stilizate.

Irealismul, încercarea de a ajunge la *cu totul altceva*, despre care Rudolf Otto spunea că este însăşi esenţa *sacrului*, sacralizarea rezultînd din

dispariţia carnalului, negarea aproape absolută a trupului, ca obstacol in calea spiritualităţii, şi a „cărnii" pentru că este închisoarea sufletului, apariţia unor fiinţe lipsite de trup, de greutate, aproape abstracte în bidimensionalitatea lor, fiinţe în care trăieşte suflul, *pneuma,* iată soluţia pictorului bizantin la această problemă : negînd spaţiul (care e doar un concept), negînd timpul (căci e vorba de domeniul veşniciei), făcînd materia să joace rolul unei iluzii a minţii, nedînd intelectului decît acel minimum de aparenţă umană, indispensabil reprezentării.

Astfel se naşte acea pictură gravă, semeaţă, severă, ţinîndu-l la distanţă pe privitor, paralizîndu-i elanurile, ce face dificilă (şi chiar nelegiută) orice încercare de comunicare afectivă. Gîndul ne duce la eticheta din Palatul Sacru, conducînd, dirijînd viaţa împăratului, la care nu puteai pătrunde, aproape invizibil, sălăşluind intr-adevăr, la propriu, într-o altă lume... Tocmai această depărtare o afirmă estetica bizantină, o subliniază şi o scoate la iveală prin toate manifestările de respect şi de teamă pe care le stîrnesc chipurile atît de slabe, ascetice, mistuite de o flacără lăuntrică, veşmintele căzînd în falduri pe un trup ce nu există. *Cristos în slavă, Pantocratorul* fără iertare, fără blîndeţe, uneori teribil chiar, ca şi cel de pe mozaicul cupolei de la Delfi, va fi inaccesibil emoţiilor umane, chiar şi atunci cînd o undă de bunătate fugară face parcă să-i înfioare trăsăturile la *Deesis* din Sfînta Sofia la Constantinopol ; dar cel mai adesea el va fi împietrit într-o impasibilitate minerală, dovedind că orice comunitate de simţăminte cu oamenii este imposibilă şi că nu pretinde şi nu acceptă nici una (de pildă icoana sîrbească din veacul al XIII-lea din mînăstirea Chilandari de la muntele Athos).

Credinţa abstractă, ruperea totală de legăturile pămînteşti, făcînd dificilă şi rară încercarea de a trece de la pămînt la ceruri, de a se uni cu divinul, idealizarea formelor (în sensul platonician al termenului) dau artei bizantine acea maiestate aproape sălbatică, o viaţă redusă doar la chip, şi

în chipul însuşi, la acea privire mistuitoare, de neîndurat, intensă, îndreptată spre lumea dinăuntru, şi, în acelaşi timp, *prinzînd* privirea credinciosului fără să o mai scape, aspirîndu-i, înghiţindu-i sufletul într-o posesiune violentă, irezistibilă, care-ţi pretinde totul, cu sălbăticie, în mod tiranic.

PICTURA RUSĂ

Cea mai importantă supravieţuire a acestui principiu al dezincarnării care a făcut să dureze în estetica occidentală „canoanele" artei bizantine a fost, în mod evident, cea care s-a impus în toată pictura religioasă a ecumenului slavo-ortodox, şi mai ales în Rusia şi Bulgaria, unde o puternică concepţie mistică asupra operei de artă, ca mijlocitoare, şi nu numai ca imagine a spiritualului şi a divinului, perpetuează credinţa în forţa supranaturală a obiectului în sine. Tendinţa mistică rămasă încă foarte puternică în Rusia înconjura icoanele cu o veneraţie pînă la a le recunoaşte aproape o putere magică. Imaginea însăşi şi personajul înfăţişat nu erau disociate, şi dacă exista o dezincarnare în sensul că trăsăturile material umane ale personajului erau estompate cit mai mult cu putinţă şi înlocuite cu o stilizare aproape abstractă, în schimb Divinul continua să se incarneze în panoul de lemn zugrăvit, cu condiţia de a nu i se degrada înfăţişarea printr-o reprezentare realistă şi materialistă, ce nu e în stare să dea seama de supranatural.

Fidelitatea faţă de prototip şi faptul că i se atribuiau copiei aceleaşi virtuţi ca şi originalului constituiau o piedică pentru pictorul rus şi, într-o anumită măsură, îi paralizau elanul simţămîntului spontan şi al gîndirii individuale, dar în schimb favorizau în continuare trecerea, mai întîi, de la obiect la prototip, şi apoi de la prototip la diversele reproduceri ce urmau să se facă. Astfel, puterea miraculoasă a imaginii se comunica, dar cu condiţia ca asemănarea să fie absolut fidelă,

pînă la replicile ce se făceau, de parcă pictorul ar fi fost cel ce transmitea acel fluid magic destul de puternic ca să îmbibe cu sacru, (am putea spune cu *mana*, în sensul acordat astăzi de istoricii religiilor şi de etnologi acestui termen polinezian care înseamnă forţă vitală, emanaţie a puterilor naturale şi supranaturale).

Rusia n-a fost convertită la creştinism înainte de veacul al X-lea, dar cînd cneazul Vladimir, cel ce a militat pentru răspîndirea lui, a început să înalţe biserici şi să le împodobească, s-a adresat, de la sine înţeles, arhitecţilor şi pictorilor bizantini. Nu e deloc de mirare că sub aspect estetic şi teologic, Rusia a trecut sub dominaţia Constantinopolului. La Novgorod, la Suzdal, la Pskov, la Iaroslavl, ca şi pe malurile Bosforului, misiunea artei rămîne aceeaşi : să comunice invizibilul prin reprezentări accesibile simţurilor şi minţii, dîndu-ne siguranţa că această reprezentare este cu totul asemenea cu ceea ce a fost înfăţişat şi are aceleaşi însuşiri şi aceleaşi merite ca şi imaginea originară „aşa ca şi urma peceţii faţă de pecetea însăşi, ca şi umbra faţă de trup" cum spunea, în veacul al IX-lea, călugărul Teodosie, stareţul mînăstirii Studion de la Constantinopol.

Această funcţie spirituală a artei a făcut ca doar călugării să se poată îndeletnici cu pictura, şi primele ateliere de artă religioasă rusă au apărut, în chip firesc, în mînăstiri ; mai tîrziu, cînd li s-a îngăduit mirenilor să picteze icoane, ei au trebuit să se supună aceloraşi reguli de viaţă ca şi călugării, şi, mai întîi, să se pregătească pentru lucru prin rugăciune, spovedanie, împărtăşanie şi meditaţie : înainte de a-şi lua în mînă penelurile, artistul alunga din mintea lui orice preocupare profană, astfel ca ea să se umple în întregime doar de spiritul ce pătrundea acolo, inspirîndu-l. Pictatul era privit ca un act religios şi aproape ca o funcţie liturgică, ale cărei amănunte materiale erau toate stabilite dinainte în chip minuţios, iar starea sufletească a artistului era condiţia esenţială a desăvîrşirii şi a eficacităţii operei. Lipsa pioşeniei ar fi fost tot atît de neiertat sub aspectul desăvîr-

şirii operei ca şi lipsa cunoştinţelor tehnice sau a grijii în execuţia operei însăşi.

Oricare ar fi fost unitatea de spirit şi tehnică ce stăpînea pictura religioasă rusă începînd cu veacul al X-lea pînă în veacul al XVIII-lea, se pot distinge, după particularităţile stilistice bine cunoscute de specialişti, „şcoli" legate de marile mînăstiri : Kiev, ale cărei începuturi urcă pînă în veacul al X-lea, Suzdal şi Vladimir a căror înflorire se întinde de la începutul creştinării Rusiei, pe la 900, pînă la invazia mongolă din veacul al XIII-lea, Iaroslavl, Novgorod, Moscova, Pskov, Tver, Rostov ; pînă şi în oraşele atît de îndepărtate ca Kargopol şi Arhanghelsk au existat ateliere mînăstireşti renumite. Dacă particularităţile „şcolilor" pot fi recunoscute, e mai greu să se atribuie o icoană sau alta unui artist desemnat ca atare ; nici un pictor nu-şi semna operele, şi chiar acest anonimat sublinia faptul că nu era animat de nici o dorinţă de renume personal, şi era inspirat doar de voinţa de a face o faptă plăcută Domnului, folositoare renumelui Fecioarei şi Sfinţilor şi folositoare şi comunităţii credincioşilor. Numele marilor pictori religioşi ai Rusiei medievale sînt foarte rare ; cele mai celebre sînt cele ale lui Teofan Grecul, despre care se ştie că a venit de la Constantinopol unde lucrase la frescele bisericii de la Kahrie-Geami ; îl întîlnim apoi la Novgorod, în 1378 în biserica Spaso-Preobrajenie (Schimbarea la Faţă), Călugărul Dionisi, de la mînăstirea Ferapont, picta între 1440 şi 1508. Dar cel mai ilustru dintre aceşti pictori, căruia i se atribuie cu cea mai mare certitudine paternitatea unor capodopere recunoscute ca *Sfînta Treime* (Troiţa) de la Galeria Tretiakov din Moscova de pildă, şi *Schimbarea la faţă* din Kremlin de la Moscova, este Andrei Rubliov, călugăr din mînăstirea Sfintei Treimi din Moscova.

Rubliov aparţine secolului al XV-lea, şi nu e cu neputinţă să fi cunoscut arta italiană din Trecento ; la el, severitatea bizantină se mlădiază şi se umanizează şi picturile lui, şi mai mult decît cele ale lui Dionisi, ale lui Teofan sau ale ano-

nimilor, dovedesc în ce măsură, în această perioadă corespunzînd începuturilor Renaşterii în Occident, pictura religioasă rusă şi-a dobîndit independenţa şi originalitatea, rămînînd în acelaşi timp credincioasă principiilor esenţiale ale esteticii bizantine. Aceasta se manifestă în primul rînd în coloritul care, prin dragostea pentru culorile vii, specifică slavilor, înlocuieşte bucuros gama mohorîtă şi întunecată a bizantinilor cu strălucirea roşului şi a albului ce luminează aceste picturi : nu trebuie să uităm că în limba rusă veche nu exista decît un singur cuvînt pentru *roşu* şi *frumos ;* astfel, roşul, frumosul prin excelenţă, era atît de preţuit încît doar artiştii specializaţi îl aplicau pe icoane. Se ştie, într-adevăr, că pictarea icoanelor era o muncă colectivă, ce se făcea într-un atelier unde fiecare îşi avea îndeletnicirea proprie ; unii netezeau şi potriveau panourile de lemn ; alţii aşterneau pe lemn un strat de „dedesubturi" de ceară uneori întărite cu pînză. Se picta în encaustică, desenul era gravat cu un fier încălzit în ceara colorată, sau cu tempera, întrebuinţîndu-se un liant cu ou, şi ca dizolvant, uneori, cvasul, băutură naţională preparată din pîine neagră fermentată. Pictorul fără specialitate era numit *dolicinic,* iar *licinic* cel căruia îi era rezervată aplicarea culorii roşu. Pentru unii ca şi pentru ceilalţi manualele de pictură redactate în Bizanţ şi întrebuinţate de-a lungul mai multor generaţii de artişti indicau regulile de care nu trebuiau să se îndepărteze.

Din fericire aceste reguli nu erau aplicate decît în ceea ce priveşte execuţia materială a operei de artă, şi Rusia adoptase încă de timpuriu o interpretare spirituală a formelor destul de îndepărtată de cea a bizantinilor ; într-adevăr, ceea ce domină în icoanele slave şi mai ales în cele ruseşti — căci estetica ortodocşilor români, bulgari şi sîrbi e destul de diferită — este înlocuirea impasibilităţii hieratice a Constantinopolului cu o expresie de umanitate caldă şi generoasă, şi mai mult decît orice, acea blîndeţe strălucind pe chipul

Fecioarelor, numită în greceşte Eleusa. Ca şi în arta bizantină, figurile nu tind niciodată spre realism : ele sălăşluiesc într-un univers arbitrar, fără vreo asemănare cu lumea reală, fără perspectivă, fără umbră, un mediu abstract, atemporal şi aspaţial. Fidelitatea faţă de prototipurile străvechi, care rămîne destul de riguroasă, cel puţin pînă în secolul al XVII-lea, face dificilă orice datare precisă. Majoritatea icoanelor foarte vechi, să spunem anterioare secolului al XIII-lea, au dispărut, fie că s-au uzat prin întrebuinţare, în ciuda veneraţiei de care se bucurau, fie ca urmare a năvălirilor mongole şi a dominaţiei tătare. Pentru a putea avea originalele cele mai vechi, a fost necesară descoperirea în 1939, a unei colecţii foarte importante de icoane — peste 200 — din secolul al VI-lea pînă în secolul al XV-lea, într-o mînăstire de la muntele Sinai.

Prin pacea liniştită şi radioasă răspîndită pe chipuri, prin bucuria şi veselia introdusă în scenele sfinte, prin duioşia *Eleusei* de o dulceaţă fascinantă, pictura religioasă rusă se deosebeşte de prototipurile aduse de la Constantinopol de Vladimir în 989. Chiar dacă au început să lucreze sub îndrumarea maeştrilor bizantini, artiştii slavi au putut să-şi dobîndească destul de curînd propriul lor stil şi să-şi manifeste personalitatea, aşa cum se întîmplă şi la Veneţia, în atelierele de mozaic, din aceleaşi cauze şi aproape în acelaşi timp. În plus, ruşii mai au şi sfinţii lor locali, propriile lor legende şi tradiţii, o întreagă iconografie care le aparţine doar lor şi care, la rîndul ei, influenţează stilul. Cînd examinăm variaţiile pe aceeaşi temă foarte adesea repetată, cei doi sfinţi, Flor şi Lavru, aleşi ca protectori ai cailor, găsim în unele icoane care-i înfăţişează şi care, prin mulţimea cailor reprezentaţi, constituie minunate piese de artă animalieră, o asemănare cu miniaturile persane.

Pe de altă parte, e puţin probabil să nu fi trecut nimic din pictura păgînă, anterioară creştinismului, în arta religioasă care-i urmează. Cînd Vladimir a introdus creştinismul şi a adus, odată cu preoţii,

arhitecți care să înalțe biserici și pictori să le decoreze, acești arhitecți au adoptat anumite elemente ale stilului păgîn ce dominase pînă atunci, așa cum primele biserici romanice au adoptat tipul bazilicii imperiale, cu toate că condamnau cultul idolilor și-i distrugeau pe cei pe care puteau pune mîna. Au rămas oare în arta creștină a Rusiei urme sau vreo supraviețuire a imaginilor păgîne a căror distrugeri a fost întreprinsă pînă la capăt, metodic ? Unii specialiști sînt de această părere și citează ca exemplu al acestei impregnări a iconografiei creștine cu elemente păgîne *Adunarea în jurul Fecioarei*, aparținînd Școlii de la Pskov, care, în plin veac al XVI-lea, păstrează cîteva trăsături din păgînismul vechilor slavi.

Dar este vorba aici doar de unele excepții, bineînțeles, și pictura religioasă în totalitatea ei reprezintă poate tot ceea ce există mai *creștin* în pictura occidentală, pentru că face să devină ireale și idealizează formele vii și le saturează cu spiritualitatea aparținînd acelui *cu totul altceva*, specific sacrului, într-un fel chiar definiție a sacrului, și în același timp pentru că păstrează, cu toate că trecerea în irealism și idealism constituie caracterul ei fundamental, o călduroasă bunăvoință, o expresie de blîndețe și de compasiune pe care operele bizantine, atît de *distante*, nu o aveau, și o modalitate de a umaniza sacrul, de a actualiza supranaturalul, ce nu are nici o legătură cu Constantinopolul, și nici cu Italia Primitivilor, unde estetica bizantină a pătruns, dominînd vreme îndelungată toate provinciile ținînd mai mult sau mai puțin de Constantinopol. Dar deja în veacul al XIII-lea, o dată cu Cavallini, Cimabue, Giotto, cu Duccio di Buoninsegna însuși, care face să pătrundă în arta Sienei o tradiție bizantină, autocrația estetică a Constantinopolului se încheie : doar Rusia o va duce mai departe, pînă la apariția Renașterii, cînd tendința antropocentristă îl îndepărtează pe Dumnezeu din poziția centrală ocupată de-a lungul Evului Mediu, și pe care arta religioasă europeană

o conferise creștinismului : acel chip strălucitor, luminat de un fel de flacără interioară, înălțînd materia pînă la incandescență, pînă la lumină, fără însă să înlăture trupul.

UN BIZANTIN ÎN SPANIA BAROCĂ

Manifestarea cea mai aparte, poate, de supraviețuire a principiului dezincarnării, pînă în pictura modernă occidentală, ne e oferită de pictorul cretan Domenikos Theotokopulos, numit El Greco. Chiar dacă el nu rămîne credincios din punct de vedere formal preceptului bizantin de dematerializare a sacrului, ceea ce ar fi fost cu totul imposibil în viața intelectuală și artistică a acestei perioade cînd barocul își începe domnia în arta europeană, El Greco păstrează totuși, în ciuda șederii sale la Veneția și a formării sale ca pictor în mediul lui Giovanni Bellini, Giorgione, Tițian, Veronese, și mai ales al lui Tintoretto, de care pare să fi fost cel mai apropiat ca concepție și ca artă, o voință de spiritualizare arbitrară a formelor legată de tradiția bizantină.

Alegîndu-și ca domiciliu, după plecarea sa de la Veneția, Toledo, orașul spaniol cel mai dominat de ascetism, i-a fost ușor să reconstituie în jurul său, în Castilia veacului al XVI-lea, un mediu spiritual asemeni celui ce-l influențase în tinerețe în insula sa de baștină ; El Greco apare astfel ca un bizantin nimerit în plin baroc și aducînd o dată cu el, în ciuda unei tratări cu totul noi și personale a formelor, voința de dezumanizare. Totuși, ea nu se manifestă ca o tendință arhaizantă, ci dimpotrivă, în înflorirea unei sensibilități atît de moderne încît adevăratul mesaj al lui El Greco nu va fi înțeles înainte de sfîrșitul secolului al XIX-lea și mai există încă oameni atribuind unei anomalii optice, unei perversiuni a viziunii, acea alungire de necrezut a corpurilor, acea anulare a

cărnii ce golește de corp veșmintele îngerilor, re-

zultat al faptului că estetica pictorului e strîns legată de principiul spiritual moştenit de la strămoşii săi orientali.

În vreme ce veneţienii, în al căror atelier lucrase, restituiau personajelor, într-o manieră aproape naturalistă, robusteţea trupului, şi *identitatea materială*, şi după ce se lăsase şi el atras, în „perioada sa veneţiană", de acest realism viguros şi cald, El Greco s-a retras în celula sa lăuntrică de ascet, ca să se dezbare de contaminarea materiei şi să se dăruiască în întregime tălmăcirii plastice a imaginii spirituale pe care o contempla în el însuşi. O revenire la stilizarea hieratică a bizantinilor printr-un proces de arhaizare artificială nu ar fi putut oferi viziunilor acestui grec transplantat la Toledo, lăcaş al credinţei înflăcărate, *trupul* necesar oricărei reprezentări. Şi mai trebuie ca acest trup, chiar dacă nu era de fapt un „trup în slavă", să nu fie înăbuşit, îngreuiat de o carne opacă la strălucirea Spiritului. Era absolut necesar, de asemenea, să refuze materialismul tuşei şi al culorii care face mai puternică asemănarea imaginii cu subiectul reprezentat, pînă la obţinerea unui fel de iluzionism vizual şi tactil. Tocmai de aceea El Greco a născocit o manieră de a picta ce nu-şi găseşte echivalentul înainte de el, bazîndu-se în primul rînd pe un irealism absolut al culorilor compensînd realismul foarte relativ al formelor. Cromatismul cu ape şi irizări, fără vreo asemănare în natură, cu modulări de culoare ce „nu sînt de pe lumea aceasta", ne duce cu gîndul la o stare a materiei de o extremă fluiditate, ajunsă la incandescenţă, de gaz impalpabil, în stare să alcătuiască dintr-o boare şi un nor un trup de nălucă ce nu ţine de pămînt, căci nu e făcut din huma originară din care au fost plămădiţi oamenii.

Paleta lui El Greco aduce cele mai rare şi mai subtile combinaţii de tonuri, cuprinse într-o pastă picturală uşoară, transparentă, aproape lichidă. Acum cînd ne-am obişnuit să vorbim despre „materia" unui tablou, nu mai ştim cum să caracterizăm „materia" atît de puţin materială, de antimaterială, a picturilor lui El Greco, şi putem doar

să spunem că, evocînd forme insesizabile şi înveşmîntîndu-le în culori ce sînt *stări ale devenirii* mai degrabă decît ale *fiinţei*, El Greco spiritualiza, potrivit viziunii sale, materia. Cum spiritual ar fi fost în primejdie să rămînă prizonier al materiei dacă accepta să intre în trupul atît de carnal al oamenilor, trebuia ca materia specială din care-şi ţesea aparenţa să fie fără greutate, fără grosime şi fără densitate ; deschisă şi perfect permeabilă spiritului.

Pentru El Greco, ca şi pentru pictorii bizantini, materia este o stavilă, legată într-un anumit chip de principiul răului ; cantonarea în materie împiedicînd progresul spiritului ; ideea gnostică a *eliberării de materie*, chiar şi prin moarte, dacă e în stare să ducă la un aniconism riguros — căci în crearea oricărei imagini se întrebuinţează fără doar şi poate o anumită materie — poate de asemenea, în cazul lui El Greco mai ales, să se concretizeze printr-o dematerializare incompletă — cea pe care o îngăduie pictura ajunsă la un grad extrem de dezincarnare, lăsînd spiritului întreaga libertate prin tratarea materiei ca o aparenţă şi nu ca o realitate, ca un veşmînt transparent a cărui transparenţă însăşi îngăduie să se constate lipsa trupului.

VI. PICTURA RELIGIOASĂ

Pictorul medieval e un om cu o credinţă fierbinte, fie că e savant sau naiv, executînd o pictură religioasă pentru înălţarea morală a poporului şi pentru propria sa mîntuire : el nu-şi semnează operele, nu-şi păstrează schiţele cu respectul aproape religios al pictorilor moderni pentru cea mai mică linie trasă de creionul lor ; el nu are ambiţia ca numele său să fie cunoscut şi lăudat ; îi place chiar să fie anonim ; astfel el se pierde. Universul său, ca şi cel al pictorului bizantin, e alcătuit în jurul noţiunii de *sacru,* el e plăsmuit în jurul dogmei şi ale episoadelor celor mai captivante pentru suflet şi imaginaţie povestite de Vechiul şi Noul Testament, întîmplări ce sînt pentru el *reale* şi *actuale* în sensul cel mai puternic al cuvîntului.

În centrul acestui univers se află divinitatea, Fecioara şi Sfinţii ; oamenii şi lucrurile nu sînt importante sau valoroase în ochii săi, decît în măsura în care sînt legate de mari teme sacre. Dar, în opoziţie cu intelectualiştii şi misticii creştinismului oriental, care vor să anuleze tot ce nu e spiritual şi transcendent, există la el o mare curiozitate şi duioşie faţă de lumea vizibilă. De asemenea, el aduce mai multă fantezie în reprezentările Cerurilor şi în special ale Iadului, căci vrea să emoţioneze, să atragă atenţia şi chiar să înspăimînte această societate de minţi simple şi lipsite

de învăţătură ce vor veni să citească în picturile lui — ca şi în baso-reliefurile sculptorilor — povestiri pasionante, şi să înveţe dogmele esenţiale.

Lumea medievală e o lume de oameni *vizuali* şi *concreţi :* cărţile sînt rare şi scumpe, şi sînt şi mai rari cei ce au învăţat să le citească. Învăţătura va fi propovăduită prin *imagini,* pictate, sculptate, strălucind în vitralii sau zugrăvite în miniaturi pe pergamentul manuscriselor ; artistului îi revine sarcina de a da învăţătură masei inculte. Şi pentru ca această învăţătură să fie eficace, trebuie ca imaginile să fie pe înţelesul tuturor, pe placul tuturor, ca să reţină atenţia, şi în sfîrşit — devreme ce pictorul devine aici un auxiliar al catehetului şi al predicatorului — ele trebuie să respecte doctrina recunoscută şi răspîndită de către biserică. Om al imaginaţiei, ca orice artist adevărat, pictorul medieval îşi pune ştiinţa, cultura, fantezia şi *arta de a reprezenta* în slujba religiei. El e un *slujitor :* şi de aceea nu dovedeşte în sarcina sa nici ambiţie, nici aplecare spre cîştig, nici trufie. După cîte se pare, posteritatea şi chiar contemporanii, în afara cercului restrîns al localităţii unde lucrează, îi ignoră renumele ; dar el poate să fie celebru printre maeştrii breslei din care face parte, şi ilustru în mînăstirile aparţinînd marilor ordine religioase şi în episcopiile unde operele sale au stîrnit admiraţie.

Necesitatea de a propovădui învăţătura prin privire condiţionează marile cicluri narative ce se întind pe zidurile bisericilor, şi în vreme ce sculptorul îşi desfăşoară măiestria şi talentul pe portal, pe marile ziduri goale ale navei centrale, bolţile şi absidele sînt înveşmîntate cu povestiri în imagini care relatează „momentele cărţii sfinte" înfăţişate ochilor credincioşilor. Stilul narativ al pictorului romanic decupează în linia continuă a povestirii — Facerea lumii, Patimile, Viaţa Fecioarei sau a unui sfînt — episoade semnificative şi impresionante. Această decupare în timp presupune că privitorul cunoaşte evenimentele ce preced episodul înfăţişat, ca şi cele ce urmează ; venind adesea în contact cu Biblia, — căci o aude po-

vestită în cazul că el nu e în stare s-o citească —, mai mult decît omul de astăzi care cunoaşte mai bine decît el liturghia, hagiografia şi simbolistica, omul medieval descifrează fără greutate episoade devenite adesea dificil de înţeles pentru noi. Între pictor şi privitor există un limbaj comun, limbajul imaginilor şi ei sînt apropiaţi deopotrivă de marile mistere ale credinţei.

La originea multor scrieri antice — şi se pare că aceasta ar fi chiar izvorul scrisului — întîlnim imagini înfăţişînd personaje, animale sau obiecte, şi nu caracterele abstracte ale scrierilor evoluate ; aceste imagini, realiste sau stilizate, sînt numite pictograme, şi pretutindeni procesul evoluţiei merge de la naturalism spre schematizarea extremă unde figura originară abia mai poate fi recunoscută, şi schematizarea lasă apoi locul, din ce în ce mai mult, caracterelor pur abstracte.

Această funcţie de a nara o întîmplare, încredinţată mai întîi povestitorului, căci în societăţile cele mai primitive nu există o scriere pentru a transmite istorisirile, şi apoi scriitorului care prin mijlocirea semnelor, îi comunică celui ce ştie să citească istorisirea ce, mai înainte, putea fi doar ascultată, această misiune de a fixa şi de a difuza idei, sentimente şi amintiri despre întîmplările trecute, memoria oamenilor ce nu mai sînt, această misiune a fost împărţită între pictură şi scriere, şi, în anumite cazuri, nu ştim unde să tragem hotarul între una şi cealaltă. Pe oasele de balenă gravate de eschimoşi, povestind marile expediţii de vînătoare, pe pieile de bizon zugrăvite de indienii din America de Nord, imortalizînd faptele mari ale şefilor renumiţi, în picturile rupestre din Africa de Sud înscriind spre aducere aminte războaiele dintre boşimani şi populaţiile *bantu,* figura, imaginea, e deopotrivă un derivat al pictogramei şi un semn, dar ele sînt incorporate unei acţiuni ; ele povestesc o istorie.

Marea artă de curte, fie că face apel la pictură sau la sculptură, joacă un rol funcţional ; vînătorile lui Asurbanipal de la Ninive, războaiele lui

Ramses pe pereţii templelor de la Karnak, Galeria Bătăliilor de la Versailles ridică în slăvi gloria suveranului în ochii celor fără ştiinţă de carte ce nu pot să se adreseze cărţilor. Dar o pictură nu poate să înfăţişeze decît un episod dintr-o succesiune de evenimente desfăşurate în timp. Pentru a face posibilă sugerarea acestei succesiuni temporale într-o imagine imobilă, se întîmplă ca un tablou să se întindă în lungime în aşa fel încît să prezinte desfăşurarea faptelor, net diferenţiate şi în acelaşi timp în continuitatea lor. Aşa sînt, în pictura antică, treptele iniţierii în riturile secrete la Vila Misterelor din Herculanum şi aventurile lui Ulisse pe frescele romane descoperite la Esquilin şi aflate astăzi la Vatican. Pictorii toscani şi umbrieni din veacurile al XIV-lea şi al XV-lea, ce descriu tema atît de des repetată a vieţii anahoreţilor, alăturau într-un peisaj de munte fantezist locurile unde pustnicii îşi vedeau de îndeletnicirile vieţii lor pioase. La fel, pictura bizantină, şi mai apoi cei ce zugrăveau icoanele ruseşti, întruneau într-un singur panou diferitele episoade ale vieţii lui Cristos. Uneori chiar, aşa cum se întîmplă la primitivii italieni, imaginea de mari dimensiuni a sfîntului e încadrată de o întreagă serie de imagini mai mici consacrate povestirii evenimentelor celor mai importante din viaţa lui.

Pictura ce vrea să povestească o întîmplare dispune de scheme variate de organizare ; poate întrebuinţa ruloul, ca în China sau în Japonia, care, desfăşurîndu-se, arată succesiunea faptelor, într-un fel de bandă fără sfîrşit unde *momentele,* adesea destul de îndepărtate unele de altele în timp, se înlănţuie fără rupturi, ca nişte secvenţe de film. Pictorul mai poate, aşa cum făcea sculptorul vînătorilor lui Asurbanipal şi al războaielor lui Ramses, să aleagă momentele cele mai importante şi mai emoţionante ale cronicii regale şi să le juxtapună pe perete, izolîndu-le într-un cadru ca să sublinieze că fiecare e un eveniment în sine, şi în acest fel, accentuîndu-i semnificaţia şi eficacitatea.

Alegerea şi dispunerea episoadelor astfel reunite într-o continuitate narativă a cărei unitate e intactă în ciuda fragmentării în episoade, are în decoraţia picturală sau în mozaic a bisericilor bizantine o semnificaţie ce merge dincolo de însuşi faptul relatat şi se îmbogăţeşte cu implicaţii liturgice, teologice, simbolice şi mistice. Astfel, arta Evului Mediu întrebuinţează foarte frecvent această capacitate de a povesti istorisiri pictate, cel puţin atîta vreme cît arhitectul va oferi pictorului o întindere largă de perete cerînd, într-un anumit sens, o decoraţie ; aşa se întîmplă, mai ales, în bisericile bizantine carolingiene sau otoniene şi în cele romanice. Mai tîrziu, cînd elanul pilaştrilor înalţă bolţile pe care le sprijină şi ferestre imense se deschid în zid, decoraţia murală, lipsită de suportul ei, va dispare ; ea e înlocuită atunci de alte mijloace de expresie, favorizînd în aceeaşi măsură desfăşurarea stilului narativ : tapiseria ce se va întinde de la o coloană la cealaltă, vitraliul historiat cuprins în fereastră, tabloul de altar sau retablul reluînd funcţia pe care o avea pictura murală, de a povesti o istorisire.

În funcţie de condiţiile materiale, sociale, climatice, economice chiar, natura mijlocului de expresie picturală se schimbă. Climele uscate sînt favorabile frescei şi decorării exterioare a clădirilor. In Italia, de pildă, goticul franciscan, de o simplitate ascetică, impune biserici cu largi pereţi goi ce vor furniza un excelent teren pentru acţiunea freschiştilor. Dimpotrivă, în goticul foarte elaborat şi ornat din Germania, în chip cu totul firesc tabloul de altar va lua locul picturii murale şi vastele panouri cu părţi mobile vor putea găzdui toate „istorisirile" pe care freschiştii le povesteau pe bolţile de la Saint-Savin în Franţa, pe zidurile bisericii de la Reichenau în Germania, sau ale capelei Scrovegni la Padova. Important e faptul că pictura adoptă stilul narativ, i se adaptează şi ajunge la reuşite extraordinare.

Mai ales în Italia şi în Franţa, datorită marilor ansambluri murale pictate în fresce, se dezvoltă în chipul cel mai fericit un stil narativ al cărui apo-

geu se situează, se poate spune încă în secolul al XIII-lea, la Biserica de la Assisi unde triumfă Cimabue şi Giotto, perpetuîndu-se pînă la tavanul Capelei Sixtine de Michelangelo, unde un program liturgic şi teologic serveşte drept îndreptar şi fir conducător naraţiunii. Se poate spune că stilul narativ nu şi-a pierdut niciodată drepturile, nici chiar mult mai tîrziu ; el „povesteşte", într-o anumită măsură, viaţa lui Carol cel Mare prin Rethel la Rathaus la Aachen, viaţa sfintei Genoveva prin Puvis de Chavanne la Panteonul din Paris, şi în multe castele germane, clădite sau restaurate în secolul al XIX-lea, faptele de vitejie ale eroilor legendari sau istorici.

Pictura narativă medievală este, aproape în întregime, religioasă şi ecleziastică : subiectele laice nu sînt excluse, desigur, dar în general palatele se împodobeau cu ţesături şi tapiserii mai degrabă decît cu picturi. În biserici, dimpotrivă, se vor desfăşura cu o solemnitate grandioasă marile cicluri ce se vor adresa imaginaţiei populare, ce vor propovădui credincioşilor învăţătura şi le vor aduce în acelaşi timp frumuseţea şi bucuria pe care totul într-o biserică — arhitectura, sculptura, pictura, bogăţia podoabelor şi a accesoriilor — trebuie să le reverse asupra vizitatorilor pioşi care vin să se roage şi să ia parte la ceremonii.

Această pictură a Evului Mediu e deci, prin natura, funcţia şi esenţa ei, o pictură religioasă, şi va rămîne astfel pînă cînd antropocentrismul Renaşterii va înlocui teocentrismul vechilor epoci.

Pentru ca această credinţă, exprimată de opera de artă, să fie cu adevărat activă şi cu o mare forţă de acţiune, e important să se menţină o unitate a nivelului între artist şi societatea pentru care lucrează. Ruptura care separă tot mai mult, începînd din 1900, lumea creatorilor de lumea spectatorilor şi indiferenţa artiştilor pentru înţelegerea publicului nu apare niciodată în mediile de cultură unde noţiunea de *artă pentru artă* nu poate

fi nici măcar concepută şi unde „finalitatea" artei devine funcţia sa esenţială. Adresîndu-se poporului, pictorul medieval vrea să fie înţeles de către el, dar în acelaşi timp îl ridică, îl instruieşte, îl înalţă deasupra vieţii de toate zilele. Pentru aceasta, e deajuns ca vocabularul formelor, bazat pe un simbolism al numerelor, al culorilor şi al lucrurilor unde fiecare obiect e în acelaşi timp el însuşi dar şi *semn,* raportul fiind de la materie la spirit — simbolism transcris în bestiare, lapidarii, hortuarii — să transcrie cu claritate, prin imagine, ceea ce artistul, ajutat şi controlat de către teolog, a vrut să arate : adică să facă vizibil, să *înfăţişeze privirii.*

Această relaţie simbolică între lucru şi idee nu depinde de o iniţiere ezoterică ; ceea ce astăzi ştiu doar specialiştii era pe atunci un bun comun al poporului medieval. Materia era încorporată spiritului care, în schimb, o umplea de o viaţă supranaturală. Şi pictorul trăia pe două planuri ; cel al realităţii sensibile şi cel al revelaţiei inefabilului ; lui îi revenea misiunea să armonizeze forma şi spiritul, materia şi invizibilul. Cu o adîncă credinţă, avînd o învăţătură religioasă foarte temeinică, mişcîndu-se cu uşurinţă în lumea ideilor şi a abstracţiilor, dar ştiind să revină întotdeauna la vizual, la concret, el era un om al pămîntului, adînc legat prin toate simţurile de natură chiar şi atunci cînd, în scopul unei hieratizări, el supranaturalizează sau denaturalizează. El e şi un călător neobosit, din plăcere dar şi de nevoie ; dorinţa de a cunoaşte ceea ce se făureşte în diferite ţări, îl face pe pictor tot atît de hoinar ca şi pe arhitect, şi din aceleaşi cauze.

Papii, episcopii, fondatorii ordinelor religioase şi stareţii cer cu tărie ca bisericile să fie decorate, pentru a preaslăvi *casa Domnului* şi în acelaşi timp întru învăţătura credincioşilor. Aceştia, fără să-şi dea seama sau dinadins, cer imagini, căci sensibilitatea lor, prea puţin marcată de intelectualitate, trăieşte din imagini, şi se vrea stimulată de un spectacol, fie că e vorba de reprezentarea, trecă-

toare şi periodică a *misterelor,* sau de contemplarea neîntreruptă a frescelor, minunată carte desfăşurată pe ziduri, spre care privirea se îndreaptă fără încetare.

Epoca romanică este prin însăşi natura ei şi prin chiar structurile arhitecturii, prielnică mai mult decît oricare alta artei murale şi narative. În toată Europa înfloreşte în aceeaşi vreme un limbaj pictural de o extraordinară bogăţie. Care e domeniul specific al picturii romanice ? Din Spania pînă în Polonia, din Norvegia în sudul Italiei, ea se întinde cu o uimitoare abundenţă şi o inepuizabilă diversitate. Pretutindeni, zidurile „povestesc" şi „cîntă" cu orbitoarea gamă de culori a frescelor dintre care atîtea ansambluri sînt astăzi şterse, sau s-au estompat atît de tare încît au ajuns imposibil de descifrat. În Franţa, le întîlnim la Saint-Savin-sur-Gartempe, la Berzé-la-Ville, la Tavent. În Italia, la Sant'Angelo in Formis, la Castelseprio, la Anagni, la Civate. În Germania — la Reichenau, la Godbach, la Zillis ; în Spania la Tarrassa, la Tahul, la Seo de Urgel. În Iugoslavia la Sopocani, la Decani, la Studenica. În Anglia la Clayton, la Hardham, la Winchester. La Orresler în Danemarca, la Kaga în Suedia, la Stara Boleslava în Cehoslovacia. Şi alte sute de nume care se impun memoriei celui ce ar vrea să le treacă în revistă pe toate...

În acest domeniu, ca şi în atîtea altele, din păcate, au fost făurite de zece ori, de sute de ori, poate, mai multe creaţii decît cele care mai dăinuiesc. Şi ar mai trebui să amintim mînăstirile unde artiştii călători sînt găzduiţi, şi relaţiile strînse dintre manuscrisele ornate cu miniaturi în *scriptoria* — care sînt prea numeroase şi pun prea multe probleme ca să poată fi examinate aici — şi pictura murală, influenţele exercitate în ambele sensuri, între manuscrise şi fresce, fără să uităm că sculptura şi artele zise „minore" : ţesăturile, fildeşurile, emailurile, joacă şi ele un rol în aceste schimburi.

Astfel, pictorul medieval devine nu numai practician al unei tehnici extrem de savante, ci şi un

om de cultură, în contact cu societatea erudită a vremii sale, îmbogăţindu-şi neîncetat prin aceste legături *potenţialul pictural* şi cunoştinţele teoretice. O extraordinară ştiinţă a spaţiului reprezentaţional şi a spaţiului spiritual, cel de al doilea ghidîndu-l şi inspirîndu-l pe primul, lasă să se întrevadă la aceşti artişti de un înalt rafinament, despre care se pretinde adesea că „ignoră" perspectiva, o întreagă structură a universului vizibil şi invizibil, pe care le cunoşteau tot atît de bine ca şi geometria şi matematica la nivelul talentelor acelei epoci, aşa cum a demonstrat-o cu multă putere de convingere şi subtilitate L. Guerry în cartea sa despre *Pictura romanică*. Meritul de căpetenie al acestui pictor este că a operat cu mult mai multă forţă decît în oricare altă epocă, fuziunea totală a elementului intelectual, integrat însăşi substanţei lucrurilor, cu materia trupească. Spiritul ia în stăpînire cu totul această materie şi o transfigurează fără să o distrugă, fără să o dezumanizeze. Astfel, distanţa menţinută întotdeauna de către arta religioasă între spectator şi ceea ce se reprezintă, oricît ar fi de mare în pictura romanică, nu e niciodată exclusivă, nu devine prohibitivă.

În vreme ce pictura bisericii orientale se imobiliza într-un formalism idealist, hieratic, schematic şi aproape dezumanizat, această tendinţă spre abstracţiune care a dominat în Occident un anumit timp şi sub influenţa Bizanţului, pierdea teren în faţa unei voinţe nu propriu-zis naturaliste, nici măcar realiste, dar care aspira spre integrarea umanului. Totuşi noţiunea de sacru care conferise esteticii creştine acel sentiment al măreţiei monumentale, solemne, va mai domina încă anumite aspecte ale artei carolingiene şi romanice. Severitatea impunătoare şi intimidantă a unor Cristoşi francezi din veacul al XII-lea, cel de la Berzé-la-Ville, de pildă, frate al Pantocratorului bizantin, şi cel, de o construcţie pur intelectuală şi geometrică, de la Montoire, dezvăluie încă teama de acel *cu totul altceva* dominînd şi stili-

zările fantastice ale chipurilor în manuscrisele irlandeze, ca şi transpunerile florale ale figurilor de sfinţi în frescele catalane, unde trăsăturile chipului se ascund în volute de frunze, în meandre de tije şi ramuri.

Un puternic şi uneori tiranic substrat oriental rămîne încă în pictura europeană a Evului Mediu, ce va acoperi zidurile bisericilor cu istorisiri în imagini împrumutate din Biblie, va povesti viaţa lui Cristos, a martirilor şi a apostolilor, dar va sugera şi măreţia Ierusalimului ceresc, de o splendoare fantastică, înfăţişată ca ţel strălucitor la sfîrşitul vieţii credincioşilor, şi spaimele iadului aşteptîndu-l pe păcătos la celălalt capăt al drumului. Pictorul medieval trebuie deci să joace un rol dublu : să povestească întîmplări şi să impresioneze imaginaţia, în vastele şi intimidantele spaţii ale zidurilor goale ; *programul său de reprezentare* va cuprinde deci două moduri de figurare diferite şi chiar absolut contrastante, după cum este pictorul: educator care propovăduieşte învăţătura şi înalţă sufletele, şi *vorbeşte* aşa cum ar vorbi cartea care lipseşte, căci manuscrisele sînt foarte rare, şi nu sînt la îndemîna celor săraci, iar, alteori, organizator al schemelor intelectuale de o mare complexitate ascunse îndărătul unor forme uşor de recunoscut, dar relevînd un spirit abstract, sau imaginativ, lăsînd să-i alerge penelul spre înfăţişarea spectacolelor de necrezut ale scenelor cu diavoli ce înfiorau mulţimea de oameni pioşi. Cel mai adesea, acest pictor e un om de o înaltă cultură şi adîncă ştiinţă, curios să cunoască totul, aşa cum ni-l arătat albumul lui Villard de Honnecourt, mare călător pe toate drumurile Europei, discutînd teologia şi liturghia cu stareţii mînăstirilor, cu episcopii şi cu preoţii, maestru în ştiinţa iconografiei şi în simbolistică, ca şi în arta desenului şi a picturii, metafizician şi geometru, aplecat spre asocierea geometriei cu metafizica, aşa cum o cere doctrina anticilor, ca să ajungă la legile armoniei universale, ale proporţiilor perfecte, şi ale „numărului de aur". Acest amestec de ştiinţă laică şi sacră îi dă pictorului o bază de cunoştinţe intelec-

tuale foarte întinse, îmbogățindu-i repertoriul de forme cu o mare mulțime de figuri în care vizibilul stă mărturie a invizibilului. Dar el e și un om din popor, foarte aproape de popor, cunoscîndu-i pasiunile, înclinațiile, gusturile, aspirațiile, temerile și îi vorbește cu plăcere limbajul popular al „fabliaux"-urilor, al legendelor, transcriind pe zidurile bisericii, alături de episoadele din Vechiul și Noul Testament, povestirile din nesecata tradiție orală care, în lipsa cărților, păstrează din ținut în ținut și din generație în generație tezaurul geniului popular.

„Distanța" păstrată de pictorul bizantin între locuitorii pămîntului și lumea divină se micșorează pe măsură ce această artă medievală se umanizează, în sensul că începe a se desacraliza din ce în ce mai mult, fără ca însă, din această cauză, să înceteze de a fi spiritualizată. Și minunea înfăptuită de Giotto în Italia va fi tocmai această fuziune armonioasă a umanului cu divinul, această unire a transcendentului cu imanența, această „coborîre pe pămînt" a cerurilor cu cohorta lor de îngeri, asemeni oamenilor pe care-i întîlnește în fiecare zi. Vocabularul formelor se umanizează deci tot mai mult, pe măsuă ce se îndepărtează din ce în ce de cvasiabstracția bizantină și de epoca cînd se dezlănțuie chiar și în Occident, războiul icoanelor, ajungînd pînă acolo încît îi impunea lui Carol cel Mare (sau, după cîte se pare, mai degrabă lui Alcuin), faimoasele *instituții caroline* protejînd și încurajînd crearea de imagini pioase, afirmînd venerarea ce li se datorează și conformitatea față de dogmă a teoriilor lui Iona, episcopul de Orléans, în hotărîta sa luare de poziție împotriva ideilor iconoclaste ale episcopului de Torino, Claudiu, care, cu ura lui față de imagini, mergea pînă la a preconiza distrugerea crucilor, pentru ca ele să nu devină „idoli".

Triumful „figurativului" asupra nonfigurativului a fost ratificat de Capitularele lui Carol cel Pleșuv și ale lui Ludovic cel Blînd, care, depășind chiar și spiritul *cărților caroline*, prescriau preoților să îmbrace pereții bisericilor cu picturi ; se spune aici

că „atît timp cît o biserică nu a căpătat acest fel de ornament, nu era socotită terminată" și contribuțiile destinate acestor lucrări erau fixate metodic și sumele erau pretinse cu regularitate. Nu e vorba de o *decorație*, în sensul obișnuit al acestui cuvînt : *decorativ* e ceva adăugat, gratuit, nefiind integrat structurilor esențiale. Or, „istorisirile" din arta romanică nu sînt decorative, așa cum nu sînt nici versetele din Coran printre sinuozitățile complicate ale arabescurilor, în moschei. Nu este nici măcar vorba de vreun complement care ar putea să lipsească ; zidul pictat, *zidul vorbitor*, este o parte esențială a bisericii, trebuitoare vieții liturgice, învățăturii teologice, pe scurt vieții creștine dintr-o parohie. Chiar dacă programul iconografic nu e formulat cu atîta strictețe ca în picturile Orientului și atît de net irealist, el este organizat în funcție de ansamblul evenimentelor istorice și de adevăruri ale dogmei pe care credincioșii trebuie să le aibă fără încetare în fața ochilor lor. Aceste ziduri, spre deosebire de cele din bisericile bizantine destinate de către inițiați unor inițiați, vorbesc celor simpli în limbajul celor simpli, și acesta e marele lor merit și marea lor eficacitate. Individualitatea artistului este respectată și originalitatea își poate da frîu liber în limitele *programului :* fantezia sa stîrnește aceeași admirație ca și pioșenia lui și cunoașterea exactă a religiei ; i se recunoaște o totală libertate de interpretare formală, și jocul nestăvilit al inspirației în executarea amănuntelor, cu condiția ca marile linii ale programului să rămînă neatinse și să nu apară suspectă nici o fraudă intelectuală în materie de dogmă ; orînduirea formelor, reprezentarea lor, autorizează independența și îndrăzneala pe care le vedem, de pildă în figurile ciudate și aproape fanteziste de la Tavant.

Care erau mijloacele materiale puse de pictura Evului Mediu la dispoziția artistului pentru realizarea estetică, religioasă și funcțională a acestui program ? Cea mai des întîlnită tehnică, cu o

veche şi nobilă tradiţie, e cea a frescei, dar prepararea culorilor se face prin reţete bizare, mai mult sau mai puţin tainice, menţionate în lucrări teoretice ca renumita *Mappae clavicula*. Pentru fabricarea albastrului azuriu, de pildă, era de trebuinţă să se pună plăci de argint într-un vas de aramă ce se închidea într-un teasc. Tot într-un vas de aramă, era destul să se verse oţet şi var ; înconjurat apoi cu balegă de cal în cantitate mare, totul se preschimba în carbonat de cupru, dînd o frumoasă nuanţă de albastru ; alte nuanţe erau obţinute din flori de albăstrele, de mac negru, de violete şi de gladiolă. *Lulacinul*, un albastru bătînd în violet, se obţinea mai greu : erau necesare flori de thapsia, vineţele, pastel, caucolidă levantică şi purpură de cochilii extrasă din anumite scoici. Bucăţi de plumb muiate în oţet furnizau albul de plumb, şi oţetul cuprinzînd foi de aramă, ţinut la cald, dădea un verde foarte apreciat. Un alt alb, foarte preţuit, se obţinea din coarnele de cerb.

În ceea ce priveşte întrebuinţarea şi aplicarea culorilor, e de-ajuns să urmărim instrucţiunile date pictorului de către autorul anonim al acelei *Mappae clavicula*, scrisă, poate, de un grec din secolul al IX-lea sau al X-lea. „Dacă vrei să ştii fără greş care sînt însuşirile culorilor, învaţă acest text, şi despre amestecurile lor, şi care sînt transparente şi opace, îndreaptă-ţi atenţia spre ceea ce urmează. Amestecă azurul cu alb de plumb, umbreşte cu indigo, luminează cu alb de plumb. Umbreşte cinabrul pur cu castaniu sau cu sînge de balaur, fă luminile de auripigment. Amestecă cinabrul cu alb de plumb şi fă culoarea care se numeşte roz şi nu-l lumina căci asta strică toate celelalte culori. Umbreşte auripigmentul cu cinabru, turnesolul cu castaniu, şi părţile deschise cu alb de plumb... Dacă vrei să faci verde de gladiolă, amestecă auripigmentul cu negru..." *Mappae Clavicula* dovedeşte o adîncă ştiinţă a cromatismului, a jocului de umbre şi lumini, şi o îndemînare în întrebuinţarea culorilor obţinute din produse naturale. Se observă măiestria foarte precisă şi rafinată a aces-

tor procedee, ca umbrirea şofranului cu cinabru şi luminarea cu alb de plumb, şi umbrirea indigoului cu negru şi luminarea cu minium roşu.

Mappae clavicula nu e singurul tratat al pictorului medieval. Fernand Mercier mai menţionează, în privinţa pătrunderii tradiţiilor tehnice din Orient în Occident între veacurile al III-lea şi al IX-lea, *Papirusul de la Leyda*, *Manuscrisul de la Lucca*, şi, în afară de *Mappae clavicula*, pe care am amintit-o deja, *Liber Sacerdotum*. Privind tehnicile din din nord-vest în veacurile al XII-lea şi al XIII-lea, — *Îndreptarul lui Teofil* şi *Cartea lui Heraclius*. Pentru tehnicile din sud, *Erminia* lui Dionisos, *Tratatul* lui Cennini, *Manuscrisul de la Bolonia*, *Codexul de la Napoli*. Cum nu putem să insistăm asupra principiilor enunţate în aceste lucrări teoretice, vom aborda latura practică, privind cum lucrează pictorul romanic, şi vom alege ca loc de lucru biserica de la Berzé-la-Ville, o capodoperă a esteticii picturale din perioada romanică.

Pregătirea suportului, adică a materialului pe care se aplică pictura, este foarte importantă, căci de ea depinde durata şi buna păstrare a operei ; lucrînd la o artă sacră, animat de pietate şi devoţiune, artistul consideră că lucrează pentru veşnicie. Cel mai mic gest, cel mai umil amănunt al execuţiei îi pretinde deci întregul său sîrg, căci gîndurile cele mai alese, ca şi obiectul material cel mai mărunt fac parte deopotrivă din acel întreg care e opera de artă închinată *sacrului*. Atîta vreme cît o artă e pătrunsă de sentimentul *sacrului*, tot ce o priveşte e înconjurat de o atmosferă de respect, de veneraţie. Calfa de zidar se apucă de lucru mai întîi şi acoperă zidul cu un strat de lapte de var, uşor colorat în ocru, aplicat direct pe piatră, gros cam de un milimetru. Peste acest prim strat se întinde mortar gros cuprinzînd trei părţi de nisip numit „craon" şi o parte de var, amestecat cu paie tocate ca să-i dea consistenţă şi ca să prindă pe perete. Se dă apoi cu var, ca să unifice uşor suprafaţa mortarului, peste care — atunci cînd va fi uscat — se aşează un strat foarte subţire şi fin de var vopsit în albastru. Nu-

mai după aceea se așează *suportul* propriu-zis al frescei, gros de patru-cinci milimetri, incolor, și în compoziția căruia nu vor intra decît materiale în praf foarte mărunt, nisip silicios, var și grăsime de porc, ca să le *lege*.

După ce zidarul își isprăvește treaba, pictorul se pune pe lucru și trasează desenul cu ocru roșu pe acest mortar gras — căci cuprinde grăsime de porc — apoi, după ce și-a stabilit astfel compoziția, își aplică preparatele colorate, pregătite cu multă știință și dibăcie, în așa fel încît tonurile să fie puternice, strălucitoare și durabile. Paleta e rudimentară, fiindcă nu cuprinde decît culori simple, dar artistul o îmbogățește suprapunînd culorile unele peste altele și obținînd astfel prin transparență o bogăție de nuanțe care, prin jocul luminilor și umbrelor, și prin așa-numiții „frizanți" îmbină într-o puternică simfonie orchestrația cromatică, organizînd efectele respective ale culorilor strălucitoare și ale culorilor mate cu o artă dintre cele mai rafinate. *Mappae clavicula* zăbovește îndelung și amănunțit în sfaturile privind întrebuințarea culorilor transparente și a celor opace.

După ce problemele materiale ale execuției picturii au fost rezolvate, fie cu ajutorul tratatelor teoretice amintite, fie, mai ales, datorită rețetelor empirice, tainelor de atelier care călătoresc din țară în țară și se moștenesc de la maeștri la elevi, mai rămîne învingerea unor greutăți privind concepția și construcția formei. Sacrul, supranaturalul trebuie să fie prezente, evidente, oricare ar fi subiectul tratat și în ciuda caracterului său familiar. Pictorul poate afirma acest caracter supraomenesc, supranatural, dînd personajelor dimensiuni excepționale : de pildă, îngerul uriaș de la biserica din Puy, însă în acest gigantism se păstrează un element de materialitate impozantă și o ființă supranaturală nu trebuie să-și manifeste caracterul său supranatural prin masa materială. Bizantinii soluționaseră problema în sensul dematerializării personajelor, lipsindu-le de orice aluzie la corp, de orice prezență a cărnii ; arta sacră slavă pînă în secolul al XVIII-lea și figurile lui El Greco, moște-

nitor al freschiștilor cretani din Evul Mediu și al artiștilor egeeni din Cnossos, sînt în general tot atît de puțin palpabile ca și nălucile.

În Occident, unde asocierea materiei cu spiritul nu pare să-l primejduiască prea tare pe acesta din urmă, și unde gîndirea și sensibilitatea artistică sînt mai apropiate de Grecia clasică, de perioadele orientalizante, se întîmplă ca, datorită geniului artistului, trupul să fie înălțat pînă la măreția spiritului. Se ajunge atunci la acea *supranaturalizare a naturii*, la care pictorii creștini din Orient au renunțat, sacrificînd cu bună știință natura. Pictorii europeni medievali au realizat supranaturalizarea naturii stabilind o armonie desăvîrșită, o înțelegere fără greș între materie și spirit, ceea ce atenuează distanțarea absolută a acelui *cu totul altceva* și favorizează, în schimb, o concepție mai umană, mai familiară, asupra intimității cu ceea ce e sacru. Nu mai există o prăpastie de netrecut, ci doar expresia unui *altceva* cu care poți avea o comunicare și chiar o comuniune prin înțelegere și dragoste, datorită minții și intuiției și, mai ales, elanului inimii.

Schemele geometrice de un uimitor rafinament intelectual, subiacente anumitor figuri sacre, oferind soluțiile cele mai savante ale *secțiunii de aur* și ale *proporției divine*, se înveșmîntă într-un trup sensibil, și cel ce nu știe să pătrundă dincolo de trupul carnal, pînă la misticul pentagon înstelat a cărui supremă desăvîrșire o preaslăvește știința numerelor, este emoționat și intimidat pînă la reculegere de statica solemnitate a *Pantocratorului* din Evul Mediu occidental (foarte diferit de cel bizantin, dincolo de orice contact, și neatins de gîndul însuși), a cărui umanitate poate fi concepută și percepută în manifestarea divinului, și către care toate elanurile inimii își pot da frîu liber.

Găsind pentru această problemă în aparență de nerezolvat, a asocierii vizibilului cu invizibilul în una și aceeași formă, o soluție umană și deja *umanistă*, pictorul romanic rivalizează în simplitate măreață cu confratele său sculptorul, într-o îmbinare a imaginației cu rațiunea, a lumii sensibile cu

transcendentul, îmbinare deosebit de reuşită în întregul ecumen occidental. Nimeni nu l-ar putea acuza că a coborît, a vulgarizat sacrul ca să-l aducă la nivelul condiţiei umane ; dimpotrivă, aceasta a cunoscut o înălţare, spiritualizînd materia, răspîndind asupra tuturor lucrurilor acea aură, acel aer de sfinţenie, de nobleţe firească, care umple toate celulele materiei de spirit, o transfigurează fără s-o distrugă, s-o anuleze, o înnobilează într-un cuvînt, *hic et nunc.*

Să înfăţişeze invizibilul cu ajutorul lucrurilor vizibile ; să confere spiritualului trăinicia şi „realitatea" materiei, şi, pe de altă parte, să supranaturalizeze această materie în aşa fel încît prezenţa sacrului să străbată ca o rază prin densa opacitate a trupurilor, acestea sînt, odată în plus, imperativele ce se impun pictorului medieval. Răspunsul dat de Italia acestei cerinţe imediate de a îmbina realitatea spirituală şi realitatea carnală, este mai simplu decît cel al pictorilor romanici francezi ; deşi respectau primatul monumentalului, aşa cum se întîmplă cu figura gigantică a *Arhanghelului de la Puy,* aceştia asociau un sentiment foarte precis al simbolismului formelor şi proporţiilor, o anumită hieratizare intelectualistă existentă întotdeauna în substrat, chiar şi atunci cînd artistul vrea să „concureze natura", cu talentul de a împinge natura pînă la limitele supranaturalului. Trebuie să adăugăm că marea tradiţie murală se va pierde în Franţa o dată cu impunerea goticului, căci pereţii dispar ca să lase locul marilor ferestre cu vitralii, şi arta meşterilor de vitralii, şi făurirea tapiseriilor ce se întind de la un stîlp la altul al navei, o înlocuiesc pe cea a pictorului.

Chiar dacă această părăsire, abandonare a artei frescei în Franţa nu a fost totală, ea înseamnă totuşi o ruptură în evoluţia sentimentului formei şi a modurilor de expresie. Uimitoarei şi cuprinzătoarei izbucniri de ansambluri romanice nu-i urmează o pictură gotică să se poată măsura cu ea, dimpotrivă, în Italia, toate experienţele capitale ale esteticii şi tehnicii medievale au urmat

unele după altele fără întrerupere. Schimbările aduse îşi găsesc ecouri mai tîrziu chiar şi în plină Renaştere ; tocmai de aceea, Italia consideră în primul rînd fresca drept artă murală prin excelenţă, şi, aşa cum afirma Michelangelo, o *artă virilă :* ea pretinde promptitudine în hotărîri, o executare sigură, fără ezitări, fără reveniri. Tergiversările, veleităţile, scrupulele, întoarcerile pline de nelinişte asupra operei odată încheiate, nu-i sînt îngăduite artistului care practică adevărata frescă, adică *a fresco,* cum spuneau italienii ; nu e voie ca tencuiala umedă să se usuce în timp ce pictorul lucrează, căci culoarea nu mai pătrunde ; fresca *a secco,* care-şi permite retuşări şi corectări pe tencuiala uscată, e deja un început de corupere, contrar purităţii, autenticităţii frescei *adevărate.* Înţelegem atunci de ce un artist neliniştit, experimentînd fără încetare, curios să cunoască materiale noi, cu o gîndire sinuoasă, ca Leonardo da Vinci, nu putea să reuşească într-o tehnică a cărei trăsătură esenţială e spontaneitatea, rapiditatea.

Prin pictura murală în frescă va înflori în Italia, din clipa cînd se renunţă la mozaic în favoarea unei decoraţii mai puţin costisitoare, şi pînă la executarea Capelei Sixtine de către Michelangelo, acea succesiune de vaste cicluri narative prin care geniul multiplu al pictorilor se desfăşoară în minunate creaţii atît de deosebite unele de altele. Cum goticul n-a fost atît de dezvoltat şi de tiranic în Italia ca în ţările din nord, cum bisericile ordinelor religioase făcînd legămînt de sărăcie, continuă tradiţia unei arhitecturi aproape ascetice, foarte sobră ca linie şi păstrînd mari ziduri goale, aceste cicluri perpetuează tradiţiile medievale, le fac mai suple şi le transformă, respectînd în acelaşi timp funcţia esenţială a picturii din vremea aceea : să reprezinte sacrul. Statutul corporaţiei pictorilor de la Siena, proclama încă din 1351 „noi sîntem cei ce, prin graţia divină, înfăţişăm oamenilor lipsiţi de învăţătură, care nu ştiu să citească, faptele prea minunate îndeplinite datorită şi în numele sfintei credinţe". Ca un ecou al acestei declaraţii va răsuna mult mai tîrziu glasul lui

Michelangelo: „Pictura bună se apropie de Dumnezeu şi se uneşte cu el, ea nu e decît o copie a desăvîrşirii sale, o umbră a penelului său, muzica, melodia sa. De aceea nu e de ajuns ca pictorul să fie un mare şi îndemînatec maestru. Mă gîndesc mai degrabă că şi viaţa lui trebuie să fie neprihănită şi sfîntă pe cît se poate, ca Spiritul să-i stăpînească gîndurile."

Reforma picturii medievale făcută de Giotto eliberează Italia de tutela artistică a Bizanţului ; ea mai determină mozaicul — aşa cum se vede la San Marco, la Veneţia şi în Sicilia, adică la „extremele" Italiei — încă multă vreme după eliberarea frescei. Între frescă şi mozaic e mai mult decît o deosebire de tehnică, dar între hieratismul bizantin şi realismul inaugurat de Giotto se declară o antinomie radicală. Pătrunsă de „romanitate" şi de acel realism obiectiv, cu puţină imaginaţie şi îngreuiat de materialitate, caracteristic pentru sculptura romană, fresca italiană a secolului al XIII-lea îşi trage izvoarele din trei curente ivite de maeştri foarte diferiţi : Cavallini, credincios monumentalităţii sculpturii romane, statică, greoaie şi maiestuoasă ; Cimabue, legat deopotrivă de marele stil irealist al creştinismului oriental şi de duioşia umană ce scaldă occidentul creştin sub influenţa sfîntului Francisc ; Giotto, cu totul pătruns de spiritul franciscan, făcînd să coboare „epopeea" divină pe pămînt, în cotidian, în ceea ce e mai umil şi chiar în ceea ce e mai grosolan, am fi tentaţi să spunem, dacă n-ar exista la el atîta delicateţe ascunsă, atîta discreţie şi pudoare a sentimentelor.

Faptul de a povesti episoadele din cărţile sfinte ca nişte întîmplări petrecute ieri în satul vecin, introduce în pictura italienilor, flamanzilor, nemţilor, un element respins de hieratismul care, pînă atunci, părea să fie singurul mod potrivit pentru reprezentarea sacrului. Dimpotrivă, introducerea sacrului în familiar orientează pictura religioasă spre un alt nivel de figurare care-i modifică în adîncime conţinutul spiritual şi schimbă de asemenea şi raporturile dintre om şi divin. Umanizarea artei sacre favorizează fertilitatea unui mod de expresie împins de bizantini într-un impas — şi asta s-a dovedit prin discipolii lor ruşi — impas magnific, fără îndoială, dar fără ieşire, punînd pe primul plan, între calităţile artistului, fidelitatea replicii şi a copiei.

Dacă arta occidentală a putut să-şi desfăşoare geniul inventiv ce o distinge de altele şi nestăpînita sete de „progres" în concepţie ca şi în execuţie, acestea se datorează tocmai italienilor din Evul Mediu. E semnificativ că tradiţia — sau legenda — face din Giotto un neînsemnat păstor, desenînd pe pietre în timp ce-şi păzea oile în ziua cînd un maestru îl „descoperă", îl ia în atelierul său, îi dă învăţătură şi face din el un artist complet. Conform tradiţiei, Giotto e un om simplu, care rămîne simplu ca să poată fi înţeles de cei simpli. Astfel, credinţa populară adoptînd această poveste opune simplitatea realismului italian ce se năştea, înaltei intelectualităţi, hieratice, a bizantinilor şi antirealismului lor.

Deci, întoarcerea la natură ; o natură înălţată de către spirit şi stilizată încă destul de mult pentru ca adevărul său intim să nu constea doar într-o fotografiere a realului ; împăcarea materiei cu supranaturalul, proclamate duşmane de către arta denaturată a Bizanţului. Naraţiunea primeşte acum un alt ritm, o altă sonoritate, un alt accent decît povestirile simbolice din creştinismul oriental. Calea e deschisă, ducînd la Capela Sixtină, ce devine un muzeu al marilor freschişti ai veacului al XV-lea înainte ca Michelangelo să-i picteze plafonul şi peretele cu Judecata de apoi. Şi pe această cale apar ca tot atîtea etape, pornind de la Bazilica de la Assisi şi de la Capela Scrovegni de la Padova, capodoperele lui Giotto, ciclurile lui Taddeo Gaddi la Santa Croce din Florenţa, Viaţa sfîntului Petru de Masaccio la Santa Maria del Carmine de la Florenţa, întîmplările pictate de dulcele povestitor Masolino da Panicale la San Clemente din Roma şi la baptisteriul lui Gastiglione d'Olona, Legenda Crucii de Piero della Francesca la Arezzo, minunile sfîntului Cristofor şi ale sfîntului Iacob la

capela Ermitanilor din Padova, de Mantegna, Chiostra Verde de Paolo Uccello, la Santa Maria Novella din Florența, Cosimo Tura cu ferarezii săi la Palatul Schifanoia, Benozzo Gozzoli la San Gimignano. . .

Cînd stilul narativ părăsește zidul, fie rămînînd legat de arta religioasă, fie asociindu-se artei profane, el întîlnește două soluții : cea a retablului, unde panourile povestind diferitele momente ale unei istorisiri sînt alăturate și se pot înfățișa privirilor spectatorului fie simultan, fie succesiv, dacă e vorba de un retablu fix sau de un retablu mobil, și cea a tabloului cu episoade multiple unde mai multe acțiuni succesive sau discontinue sînt înfățișate în același cadru. Prima soluție, cea a retablului, a fost adoptată mai ales în țările nordice unde fresca a fost mai puțin răspîndită decît în Italia, și unde ea se păstrează mai greu decît în locurile cu climă uscată. Cea de a doua soluție e un fenomen estetic nelogic, nerațional, fiindcă, prin însăși natura sa, un tablou nu poate izola decît un moment detașat dintr-o continuitate ; doar dacă nu e vorba, firește, de experiențele moderne, ca de pildă cele ale futuriștilor, care tind să integreze mișcarea în reprezentarea fixă, statică, imobilă. Gruparea mai multor „clipe" în același decor și într-o compoziție unică, ca și cum ar fi sincronice, constituie una din aceste convenții ale artei irealiste, admise de către spirit, dar considerate absurde de privire. Contemplarea celor reprezentate devine deci o mișcare în interiorul tabloului, o „plimbare în tablou", unde narațiunea conduce dintr-un punct în altul al compoziției privirile spectatorului, după un itinerariu și o succesiune conformă cu desfășurarea întîmplării.

Pictura religioasă bizantină a întrebuințat tablourile cu episoade multiple ca să înfățișeze momentele principale ale unui eveniment dat : Schimbarea la față, de exemplu, și țările slave ortodoxe au imitat acest model. Unii pictori italieni și flamanzi au adoptat și ei această metodă cînd au vrut să cuprindă într-un singur tablou mai multe secvențe dintr-o întîmplare sau chiar dintr-o descriere : de

pildă diferitele moduri de existență ale pustnicilor în deșerturile Tebaidei, care juxtapun locuri îndepărtate, sau desfășurarea chinurilor unui martir, care leagă unele de altele momente despărțite în durată.

Mișcarea în interiorul unui tablou primește o altă semnificație la pictorii chinezi, cînd vor să înfățișeze pe un rulou etalat în lungime și desfășurat între brațele întinse, un peisaj adesea imens : gestul mîinilor, deplasarea privirii, sînt echivalentele unei călătorii reale sau ale contemplării unui peisaj mișcîndu-se cinematic în fața spectatorului, văzut de la fereastra unei mașini, am spune noi ; aici spectatorul se deplasează, dar are iluzia că peisajul *trece.* Într-un tablou în înălțime, se mai întîmplă și să fie vorba de o schimbare deloc iluzorie, imaginară. În acest caz cel ce privește pictura nu se plimbă în lungime și paralel cu suprafața picturii, ci se adîncește spre profunzimea spațiului reprezentat.

Peisajul din fața ochilor e cel în care va călători el însuși ca să realizeze acea apropiere totală a elementelor naturii, munți, fluvii, cascade, stînci, păduri. Artistul a așezat diferite personaje în diferite etape ale drumului, ca pentru a însemna fără greș și fără echivoc itinerariul de urmat pentru călător : mai mult încă, aceste personaje *sînt* călătorul însuși, proiectat înainte, în puncte determinate ale spațiului ce urmează să fie parcurs și unde spectatorul va ajunge în cursul acestui pelerinaj, în același timp optic, metafizic și chiar magic.

Se poate spune deci că și aici găsim un tablou cu subiecte multiple, dar într-un mod mai puțin evident, mai puțin naiv decît în arta occidentală, prea puțin atrasă de aceste subtilități.

Soluția ce divizează narațiunea într-o serie de mici tablouri alăturate în jurul figurii centrale a personajului principal, de dimensiuni mai mari și desemnat ca „erou" al acestor întîmplări, este des-

tul de „primitivă" în concepție ca și în execuție. Astfel, Berlinghieri enumeră, în serii de episoade distincte, așezate la dreapta și la stînga sfîntului de la Assisi, minunile sfîntului Francisc ; astfel *Cristos în slavă* al sienezului Duccio da Buoninsegna multiplică episoadele vieții lui Isus, într-un stil aflat încă destul de mult sub influența bizantină, căci sienezii, ca și venețienii, se vor dezbăra mai greu de ea. În această metodă de compoziție adițională, nu simultană, corespunzînd ciclurilor narative ale frescei, transpuse de pe zid în tabloul numit în curînd de *șevalet,* apare principiul retablului, mai întîi retablu fix apoi retablu mobil.

Trecerea de la retablu fix la retablu mobil urmează un proces estetic și psihologic în același timp. El e o construcție decorativă și instructivă ; așezat în spatele altarului, apărînd și deasupra lui datorită arhitecturii sale, retablul reia funcția narativă și edificatoare a frescei, dar e supus unor modificări, în același timp morfologice sau funcționale și liturgice. Voleurile care se strîng unele peste altele și vin să acopere panoul central oferă un avantaj material, permițînd ca povestirea să se multiplice și să se etaleze pe o întindere mai mare, cu consecința că *momentele* vor putea fi mai numeroase sau tratate într-un format mai mare, făcîndu-le mai ușor de descifrat pentru adunarea credincioșilor. *Cristos în slavă* al lui Duccio e o operă intimă, cerînd spectatorului să se apropie ; monumentalitatea retablului sfîntului Wolfgang de Michael Pacher îngăduie tuturor celor adunați în biserică să-l contemple simultan.

Stilul pictural narativ și-a elaborat, în țările din nordul Europei, forma sa proprie de expresie originală, cu tehnica sa aparte, bucurîndu-se de o mare prețuire mai ales în Germania și Țările de Jos, și care a evoluat, complicîndu-se din ce în ce mai mult, de la simplul tablou de altar pînă la retablul cu voleuri multiple, deschizîndu-se și închizîndu-se ca un *pliant,* numit retablu mobil. Marea epocă a retablului mobil, cu o finalitate atît liturgică cît și estetică, este veacul al XV-lea ; încă din

primele trei decenii ale veacului al XVI-lea el decade, revine la simplitatea retablului cu voleuri simple, și, în sfîrșit, la tabloul de altar. Această decadență coincide cu progresul Reformei, care, în Țările de Jos și în Germania, are drept consecință politică separarea unui mare număr de prinți de biserica Romei, sărăcirea mînăstirilor și a bisericilor ce nu mai sînt susținute de nobilimea reformată, și în anumite cazuri, distrugeri violente provocate de conflictele doctrinelor.

Fresca e meridională, retablul e nordic. Goticul specific Italiei, sever, grav, lipsit de ornamente, căci se află cel mai adesea în mîinile ordinelor religioase, franciscani și dominicani, făcînd legămînt de sărăcie, rezervă suprafețe largi de ziduri goale propice decorațiunii din pictură. Dimpotrivă, goticul nordic, abolește materia, suporturile primesc mai multă finețe, ajungînd pînă la un schelet de piatră, unde, literalmente, nu mai există ziduri. Funcția de *decorare* și educare a frescei este transmisă tabloului așezat deasupra altarului, fie în capele, fie în mijlocul corului : așa numitul „altar principal".

Necesitatea de a umple spațiul și de a pune tabloul de altar în armonie cu arhitectura bisericii, foarte zbuciumată, foarte exuberantă, foarte ornată — Dehio a spus despre goticul germanic tîrziu că e un „baroc latent" — face din tabloul de altar o construcție în același timp *arhitecturală,* în sensul că structurile încadratoare repetă stilul arhitecturii bisericii, *sculpturală,* pentru că partea centrală e formată din statui de lemn în „ronde-bosse" (în Țările de Jos, uneori întregul retablu, atît panoul central cît și voleurile, e sculptat) și *picturală,* voleurile fiind acoperite cu povestiri pictate.

Cînd tabloului de altar simplu i se adaugă voleurile, funcția acestora e de a mări suprafața ornamentală, căci voleurile sînt pictate pe ambele fețe, fața exterioară fiind uneori pictată monocrom în cenușiu, ca să accentueze contrastul cu policromia feței interioare. Iată deci un retablu care poate fi deschis sau închis ; în această a doua poziție, sînt vizibile numai figurile exterioare ale voleurilor. În

cazul tabloului de altar cu voleuri simple — adică cu cîte unul singur de fiecare parte a panoului central — închiderea corespunde unei deosebiri între zilele săptămînii și duminici. Într-adevăr, duminica retablul e deschis, pentru ca oamenii să poată admira picturile și sculpturile și să „citească" întîmplările povestite acolo.

Retablul închis posedă, pe lîngă natura sa de operă de artă, un caracter de edificare morală, și aproape de simbol. Modestia figurilor cenușii din exterior face ca retablul închis să fie aproape inexistent ; el nu începe să trăiască într-adevăr decît atunci cînd, voleurile fiind deschise, policromia panourilor și aurul părților sculptate iradiază o atmosferă de splendoare și de bucurie. În sfîrșit, faptul că retablul e de obicei închis, conferă *deschiderii* sale o semnificație teologică, liturgică. Nu e vorba doar de bucuria zilelor de sărbătoare, de surpriza și plăcerea descoperirii a ceva neobișnuit, ci de calea înspre invizibilul manifestat în forma vizibilului, *revelația celor ascunse,* dezvăluirea sacrului doar atunci cînd e oportun, îngăduit, potrivit ca el să fie comunicat.

Banalizarea și indiferența născute uneori din faptul că nu mai vedem un obiect — adică nu-l mai vedem conștient, cu bună știință, nu-l mai *privim* — pentru că se află mereu în fața privirii noastre —, nu mai survine datorită impresiei de surpriză plăcută și de uimire pioasă provocată întotdeauna de ceva excepțional. Cum retablul deschis e o excepție, caracteristica zilelor de sărbătoare, a solemnităților religioase, el își păstrează în ochii spectatorilor o capacitate de înnoire, și aproape ceva neprevăzut, făcîndu-l mai atrăgător. Cu cît voleurile interioare sînt arătate mai rar, și le înconjură un aer de taină, căci *taina* este legată cu ușurință de *sacru,* cu atît întîmplările povestite aici, episod cu episod, vor fi citite cu mai multă plăcere și atenție. Gestul deschiderii retablului se îmbracă astfel cu gravitatea și maiestatea unui act liturgic, simbolic, aproape de inițiere : e o *revelație,* în sensul material și spiritual al cuvîntului.

Retablul mobil este dezvoltarea logică și aproape necesară a retablului cu voleuri simple ; el rezultă din multiplicarea numărului de fețe și de panouri, mărindu-se astfel și numărul de întîmplări povestite ; în concordanță cu liturghia, el îngăduie să fie expuse fețele corespunzătoare, în funcție de imaginile lor, în timpul marilor sărbători ale anului, la celebrarea sărbătorilor Fecioarei și sfinților în parte, sfinții din hramul bisericii fiind cinstiți în chip deosebit în episoadele pictate pe voleuri. Comunitatea credincioșilor mult mai cunoscătoare a liturghiei decît astăzi, înțelegea de ce o anumită pereche de voleuri e deschisă, arătînd anumite imagini, după sărbătoare. În zilele obișnuite, aceste perechi de voleuri — două, trei sau patru de fiecare parte — erau pliate unele peste altele, și imensul retablu sculptat și pictat nu mai era decît un simplu dulap, încadrat de o mulțime strălucitoare de pilaștri și de pinacluri aurite, dar ale cărui uși închise nu lăsau să se ghicească nimic din splendorile ascunse înăuntru. Doar în clipa cînd porțile se îndepărtau și suprafețele pictate se desfășurau, retablul, după expresia lui Louis Réau, putea fi frunzărit ca o uriașă carte cu chipuri.

VII. MARILE EXPLORĂRI ALE OCHIULUI ȘI ALE SPIRITULUI

Oricît de echivoc ar fi termenul de *Renaștere,* nu putem evita întrebuințarea lui în definirea perioadei ce se întinde între Evul Mediu și Baroc, dar trebuie mai întîi curățat de mulțimea de ambiguități și de erori ce-l înconjură ascunzîndu-i adevărata fizionomie. Se crede în general că este vorba de o „renaștere" a Antichității, ceea ce nu e adevărat decît în foarte mică parte : Antichitatea greacă și romană n-au fost niciodată date uitării : cultura clasică continuă să fie studiată, neîntrerupt, în mînăstiri, și dacă un nou avînt s-a manifestat în veacul al XV-lea, ca urmare a unor evenimente cu mare răsunet istoric, politic și social, de pildă căderea Constantinopolului, aceasta s-a întîmplat în cercurile de umaniști, continuînd, într-un mediu profan, munca împlinită în bibliotecile și „scriptoria" mînăstirilor.

În ceea ce-i privește pe artiștii timpului, sîntem frapați de originalitatea, puterea născocirii și imaginației, și geniul lor creator de forme absolut noi, mai degrabă decît de întoarcerea la trecut, oricît de frumos, de plin de farmec și de învățăminte ar fi el. Pictorii „Renașterii" nu sînt niște *nostalgici,* ci pasionați de neprevăzut, de inedit, de necunoscut ; ei sînt conștienți că trăiesc unul din momentele cele mai minunate și mai fecunde ale istoriei umanității, fiind captivați de probleme de orice fel, estetice, intelectuale și tehnice, de deschiderile spre un viitor a cărui apropiere e atît de tentantă

încît întind mîna ca să-l apuce, de perspectivele unui progres material și spiritual, lărgind orizonturile dar mergînd și în adîncime, de parcă s-ar prăbuși cu repeziciune zidurile ce ascundeau pînă atunci nesfîrșita splendoare a universului formelor și ideilor.

Această voință de înnoire absolută este mai accentuată în pictură decît în arhitectură sau sculptură ; probabil fiindcă Antichitatea nu oferea modele, într-o vreme cînd frescele Romei, orașele moarte din Campania, Herculanum și Pompei, ca și cimitirele etrusce, nu fuseseră încă descoperite ; astfel, dezgroparea Nunților Aldobrandine în 1605, în apropiere de Arcul lui Gallian, va stîrni o curiozitate tot atît de vie ca și cea a statuii lui Laocoon, găsită în „via" unui cardinal. Dimpotrivă, sculptorii aveau în fața lor, desigur nu originalele grecești, ci copiile romane, și sculptura italiană a Evului Mediu continuase în anumite regiuni tradițiile antice, ca de pildă în anturajul lui Frederic al II-lea de Hohenstaufen ; chiar și spiritul nou al pisanilor, sculptori din Pisa, la răspîntia veacurilor al XIII-lea și al XIV-lea, se inspiră adesea din sarcofagele romane. În ceea ce-i privește pe arhitecți, ei aveau în fața privirii lor, în Italia, nenumărate vestigii de monumente antice ; și de aceea păstrau față de „ordinele" clasice un respect aproape religios, mergînd uneori pînă la superstiție. Dacă în general e greu, e adevărat, să *inventezi* în arhitectură, mai greu decît în celelalte arte, maeștrii operelor Renașterii, care lichidau moștenirea gotică, a cărei frumusețe va fi necunoscută, dacă nu uitată, pînă ce romanticii o vor redescoperi și o vor așeza din nou la loc de cinste — gotic e sinonim cu urît, grosolan, ridicol, îngrozitor, în limbajul secolului al XVII-lea francez —, constructori ca Brunelleschi, Alberti, urmau cu devoțiune învățămintele edificiilor antice și se dovedeau a fi discipoli docili, născocind sau regăsind în același timp soluții practice și tectonice de o mare îndrăzneală și de o frumusețe senină.

Instinctul creator al pictorului e mai degrabă stimulat decît paralizat în originalitatea lui de cul-

tul unanim al Antichităţii, căci el descoperă în ea un element necunoscut pînă atunci : noţiunea de frumuseţe perfectă, absolută şi nu relativă, şi cinstirea de care se bucură ; frumuseţea în sine, concept imprevizibil în Evul Mediu teocentric şi teocratic. Această „Idee" platonică a Frumuseţii, intervenind în artă, va rămîne pentru multă vreme predominantă, în aşa măsură încît toate reîntoarcerile la Antichitate, posterioare Renaşterii, de pildă la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, se vor face sub semnul Frumuseţii ideale, al *ideii* de Frumuseţe. Deoarece această desăvîrşire e atribuită omului, ea contribuie la deplasarea centrului de atracţie al artei, şi aduce omul în *centrul* ocupat odinioară de Dumnezeu. Cuprins într-un curent de idei noi care acoperă, dacă nu chiar înlătură, vechile concepte, pictorul practică şi el acest antropocentrism, înlocuind teocentrismul medieval.

Această poziţie filosofică va avea consecinţe nu numai în gîndirea metafizică ; practic vorbind, noţiunea de *om-centru al universului* pune în plină lumină fiinţa umană, cu trupul, simţămintele, ideile şi pasiunile sale şi, aproape în aceeaşi măsură, tot ce-o înconjură şi se raportează la ea. Ceea ce în pictura medievală se petrecea în ceruri, coboară pe pămînt ; e de trebuinţă deci ca lucrurile pămînteşti să fie înfăţişate aşa cum sînt, şi nu cu fantezia abstractivă, stilizatoare, a artiştilor medievali în descrierea arborilor, a caselor. Drept rezultat, se va acorda o importanţă considerabilă elementelor privite mai înainte ca secundare, şi socotite acum preponderente datorită legăturii lor cu omul-centru (am putea fi tentaţi să spunem : omul-zeu) : portretul, decorul vieţii, peisajul.

E necesar să adăugăm, printre factorii principali ai primatului antropomorfic în pictură, progresele considerabile realizate, începînd cu sfîrşitul Evului Mediu, în ştiinţele abstracte sau aplicate, închinate studierii omului şi a lumii ca sălaş al omului : antropologia, care e, etimologic vorbind, ştiinţa omului, anatomia, astronomia, fizica, chimia. Figura

umană era în pictura romanică mai mult semnul unei prezenţe decît reprezentarea, propriu-zisă, a acestei prezenţe ; se întîmpla chiar ca irealismul împins pînă la deformările cele mai capricioase să fie o cerinţă majoră a acestei arte ; estomparea carnalului, a senzualului, abolirea materiei ca ostilă şi dăunătoare spiritului, ducînd la o abstracţiune parţială la catalani şi totală la irlandezi.

Interesul pentru individualitatea unică a omului, fizică şi intelectuală, duce la dezvoltarea a două domenii prea puţin abordate în Evul Mediu, sau cu rezervă, timiditate şi stîngăcie : portretul şi nudul. În arta religioasă medievală — şi arta era aproape în totalitatea ei religioasă, şi ornarea cu miniaturi era cea a cărţilor de rugăciuni, a ceasloavelor, a evangheliarelor, unde elementul profan era subordonat sacrului — portretul era ceva secundar şi se limita la reprezentarea donatorilor unei picturi ; în plus, era de trebuinţă ca pentru respectarea ierarhiei, ei să aibă dimensiuni mai mici decît chipurile sfinţilor, prezenţa lor discretă fiind dictată de pioşenie şi nu de vanitate şi avînd semnificaţia de a reaminti personajul sacru căruia îi aduc în dar pictura, tabloul de altar sau frescele unei biserici, ca în cazul capelei Scrovegni din Padova, pictată de Giotto pe cheltuiala unui bancher care spera ca prin acest dar preaminunat să-şi scoată în lumină virtuţile întru uitarea păcatelor.

Momentul cînd portretul se eliberează, se desparte de tabloul sacru, începe să existe în sine şi pentru sine, este o etapă extrem de semnificativă în procesul de laicizare a artei realizat de Renaştere. Asistăm astfel la invazia portretelor într-un tablou pios : *Închinarea Magilor* al lui Botticelli e un pretext ca să adune, în jurul Sfintei Familii, chipurile familiei Medici şi ale prietenilor lor umanişti. Această laicizare şi profanizare (cuvîntul ar fi prea tare să spunem profanare) a artei merge şi mai departe, în Italia, şi întîlnim la Florenţa un călugăr, certat cu mînăstirea, Filippo Lippi, înfăţişînd Fecioara — cel puţin aşa vrea tradiţia — cu trăsăturile unei călugăriţe pe care o scosese din mînăstire. Aceste aranjamente cu reli-

gia, de neconceput măcar în Evul Mediu, devin ceva obişnuit odată cu Renaşterea. Nu mai e vorba de familiaritatea des întîlnită în Evul Mediu, naivă şi emoţionantă, care nu era de fel lipsită de respect, lăsînd amănuntul pitoresc şi intim la locul său ; ci de o schimbare radicală în ordinea valorilor, elementul material luînd-o hotărît înaintea celui spiritual, frumuseţea fizică înlocuind strălucirea a ceea ce Platon numea frumuseţe lăuntrică.

În ţările unde cultul frumuseţii trupeşti preocupă mai puţin minţile şi simţurile decît în Italia, profanizarea artei nu merge atît de departe, şi tendinţele păgîne, triumfînd la Florenţa sau la Roma, se bucură de o victorie mai neînsemnată în Ţările de Jos şi în Germania, căci naturalismul senzual e mai firesc temperamentelor latine decît altor popoare. Deşi cultivă mult portretul, fizionomic şi psihologic, ţările nordice păstrează o rezervă în reprezentarea nudului, o lipsă de sinceritate, nefiind vorba de neputinţa de a înfăţişa realul ci, dimpotrivă, de o preferinţă acordată realităţii obiective faţă de schema frumuseţii ideale, armonios îmbinată în Italia cu frumuseţea vizibilă. Nudul italian, chiar şi atunci cînd nu e de-a dreptul idealizat şi rămîne credincios modelului, nu are niciodată verismul crud, sărac în senzualitate şi lipsit de dragoste, care domneşte în Renaşterea nordică, cu unele excepţii, e adevărat, căci vedem în Germania stilizările delicate, voluptuoase în picanteria lor perversă, a femeilor lui Cranach, şi puternicele făpturi palide ale lui Baldung Grien, la hotarul misterului şi al morţii.

Mecenatul laic, devenit preponderent pe măsură ce aristocraţia devine umanistă şi puternicii banului au tot mai multă trecere, prestigiu şi influenţă, e cauza acestei profanizări, aşa cum mecenatul religios al episcopilor şi stareţilor, stăpînea arta Evului Mediu, impunîndu-i teocentrismul. E vorba de bancheri şi de oameni de afaceri, familia Medici la Florenţa, Fugger la Augsburg, armatorii de la Anvers şi de la Pisa care, ca şi prinţii, şi chiar mai mult decît ei, incurajează arta şi subvenţio-

nează cultura. Condottierii şi papii rivalizează în zelul lor, în dărnicie şi gust, însă chiar în această protecţie acordată pictorului rezidă un principiu de constrîngere putînd să devină tiranic în anumite cazuri. Artistul, susţinut şi subvenţionat astfel, atras la curtea amatorului regal şi trăind în anturajul său, va trebui, fie că vrea sau nu, fie că e sau nu conştient de acest fapt, să asculte de unele imperative tot atît de despotice ca şi stricteţea teologică reclamată de episcopi şi stareţi.

Antropocentrismul a situat omul în centrul universului ; cultul personalităţii care se substituie anonimatului Evului Mediu face să se distingă şi să se elibereze individualităţile, ducînd la religia individului excepţional ; el va fi reprezentat astfel încît să fie, în mod obligatoriu, uşor de recunoscut şi exact fizionomic — portretul va trebui să semene fizic şi să fie reprezentativ pentru caracterul şi psihologia personajului. În plus, această personalitate excepţională va trebui înfăţişată în timp ce îndeplineşte acţiuni definindu-i funcţia în sînul societăţii ; condottierul în bătălii, bancherul în mijlocul splendorilor palatului său burghez, umanistul la masa de lucru. Dar odată cu apariţia sentimentului specificului personalităţii, se iveşte la artist ambiţia de a fi nu numai un sculptor sau un pictor, ci de a excela în toate artele, astfel încît să realizeze visul de universalitate propriu oamenilor Renaşterii. Ambiţie legitimă, căci traduce dorinţa de a-şi înmulţi în aşa fel capacităţile, posibilităţile şi realizările, încît gloria de a fi onorat în acelaşi timp ca un mare pictor, un arhitect desăvîrşit, un sculptor genial, să fie, de fapt, cu totul firească.

Se întîmplă astfel că, trăind pe lîngă „cei mari", prinţi sau burghezi, artistul să fie oarecum la dispoziţia stăpînilor săi, obligat să le flateze capriciile. Nu se va simţi nici supărat, nici umilit văzînd că i se încredinţează sarcini mărunte, mai degrabă de domeniul artizanatului ; să deseneze costume pentru balete, să înalţe arcuri de triumf pentru sărbători, să picteze scuturi şi baniere. În

renumita scrisoare trimisă de Leonardo da Vinci lui Francesco Sforza, ca să-şi ofere serviciile, el nu menţionează pictura decît la urmă, după ce insistase asupra talentelor sale de războinic, de arhitect de fortificaţii, şi apoi, pe un ton ce părea extrem de modest sau trădînd o imensă încredere în sine : „Şi în pictură mă pricep tot aşa de bine ca oricare altul."

Această aspiraţie de a deveni un om universal, un artist complet, vine să răspundă extraordinarei mişcări de expansiune ce caracterizează Renaşterea ; pe plan material, acum e începutul marilor călătorii de explorare, epoca descoperirilor ştiinţifice, de parcă, situînd omul în centrul universului, acest om are ca ţel să împingă acest „centru" pînă la limitele extreme de atins. În vreme ce lumea medievală se închidea, se strîngea în jurul lui Dumnezeu, antropocentrismul face să explodeze vechiul centrism : dimensiunile universului vizibil se întind fără încetare şi talentele dobîndite şi împlinite de individ devin nenumărate ; maestrul-umanist, Pico de la Mirandola poate să se ia la întrecere „asupra tuturor subiectelor cunoaşterii" ; maestrul-pictor Michelangelo stîrneşte tot atîta admiraţie ca arhitect şi ca sculptor, iar Leonardo da Vinci adaugă eclectismului de artist expert în toate artele cunoştinţele ştiinţifice, îndemînarea manuală a inginerului, îndrăzneala inventatorului care născoceşte şi construieşte poduri rotitoare, maşini hidraulice, nave submarine, maşinării zburătoare ; şi pe deasupra, mai e şi omul cel mai cult al vremii sale, gînditorul cel mai adînc şi mai îndrăzneţ, căruia i se supun în aceeaşi măsură capacităţile majore ale artistului şi ale savantului, cunoaşterea teoretică, practica efectivă şi eficace, intuiţia şi imaginaţia.

În mijlocul acestei lumi în mişcare, în curs de formare, care este Renaşterea, opusă lumii stabile, fixate, ierarhizate, a Evului Mediu, pictorul e creatorul prin excelenţă ; asupra lui nu apasă, aproape deloc, veneraţia tiranică a Antichităţii, constrîngîndu-l pe arhitect şi stînjenindu-l pe

sculptor ; el e liber să născocească în voie formele şi mijloacele de expresie. În fiecare ţară, el reflectă felul de a trăi şi de a gîndi al oraşului, al naţiunii sale, dar e în acelaşi timp cel mai detaşat, cel mai individualist dintre indivizi. De obicei se vorbeşte de „şcoli", dar acest termen convenţional nu poate cuprinde decît asemănări destul de generale şi superficiale, utile pentru clasificările istoricilor. Pictorul, ca individ individualizat la extrem, îşi trage învăţătura de la savant, chiar dacă nu aspiră, ca Leonardo da Vinci, la totalitatea ştiinţei şi a putinţei ; nu formaţia teologică, ci cunoştinţele ştiinţifice explică natura universului şi funcţionarea lui. Printre ştiinţele legate de artă, cultivate asiduu de pictorul Renaşterii, se numără mai întîi matematica şi geometria, îngăduindu-i să construiască după o perspectivă raţională, arbitrară, dînd însă iluzia realităţii, o sistematizare dialectică a spaţiului pe care cei dinainte n-o socotiseră niciodată necesară, şi nici măcar utilă. Ştiinţa numerelor, despre care se cer lămuriri Antichităţii şi chiar lui Pitagora, cunoscută în Evul Mediu, şi-a pus bazele simbolismului său ; Renaşterea îi atribuie virtuţi magice şi o putere aproape supranaturală ; ea urmăreşte căutarea unei legi a armoniei aflată la însuşi izvorul lucrurilor, numită proporţie divină, sau secţiune de aur, sau număr de aur, şi se crede că, odată ajuns în posesia ei, toate problemele pot fi rezolvate cu uşurinţă.

În vreme ce mintea urmează aceste căi teoretice, simţurile se deschid spre o percepţie mai pătrunzătoare şi mai familiară, a vizibilului. O nouă noţiune a realului, ca proprietate naturală şi natură a obiectului stimulează capacitatea de apropiere a lucrurilor prin văz şi talentul de a reproduce cele văzute, în formă şi spirit, chiar cu mijloacele întrebuinţate de natură în crearea lor. Cîmpul de acţiune al pictorului se lărgeşte şi se măreşte plecînd de la omul-centru al universului : mai întîi a existat, aşa cum am spus, însăşi figura umană, cu sinceritatea reprezentării ei, portretul care, ca să fie valabil, trebuie să fie veridic, dar să şi sugereze invizibilul înlăuntrul vizibilului,

sufletul dincolo de modelul chipului, de atitudinea şi gesturile trupului.

Printre diferitele moduri de a reprezenta omul, nudul e o cucerire deosebit de admirată şi de fecundă a Renaşterii. Pictorul medieval nu întrebuinţase nudul decît în conformitate cu „povestirea" : cînd era vorba de Adam şi Eva ; această nuditate nu-l interesase nici anatomic, nici estetic, nici, trebuie să adăugăm, erotic. Astăzi ar fi imposibil să concepem istoria picturii occidentale presupunînd că nudul nu ar fi reprezentat în ea ; aproape putem crede că constituie partea esenţială, şi cu greu putem admite că există vreo pictură unde lipseşte cu totul, ca în pictura chineză, de pildă, şi în cea japoneză, unde e cantonat în erotic, ba chiar în obscen.

Predilecţia Renaşterii occidentale pentru nud vine mai întîi din aceea că el e o experienţă concretă şi descoperirea, apoi explorarea unui domeniu proaspăt deschis în faţa artei. În ţările unde tradiţia clasică rămăsese puternică sau unde se impusese din nou odată cu tot ce „renăştea", nudul era asociat Antichităţii ; cultivarea lui însemna o revenire la antici, imitarea exemplului lor şi regăsirea drumului desăvîrşirii estetice. În sfîrşit, în nud se unesc tendinţele intelectuale şi abstractizante privind proporţiile ideale şi experienţa vizuală imediată ; şi, în sfîrşit, fie prin realismul absolut ca omagiu naturii, fie prin idealizarea voluptuoasă şi cu accente păgîne însemnînd triumful trupului, respins de arta medievală, glorificarea eroticii victorioase asupra moralei creştine dominînd Evul Mediu. Echilibrul simţurilor şi al inteligenţei apare materializat în nud, începînd cu Botticelli, pînă la Tintoretto, de la Jean Cousin la Bartholomäus Spranger, echilibru al facultăţilor umane în care corpul şi sufletul se completează ca să realizeze o desăvîrşire armonioasă.

În această pictură avînd în centrul ei omul, mediul înconjurător al acestuia şi decorul lui joacă de asemenea un rol important. De vreme ce lumea terestră a devenit subiectul de preferinţă al repre-

zentării picturale, luarea în stăpînire a realului, începută prin portret şi nud, va continua prin impunerea realismului în două domenii ale picturii care, din Antichitate, nu jucaseră decît un rol mărunt în estetica dominată de spiritualitatea teologică şi teocentrică : peisajul şi natura moartă.

Evul mediu se mulţumise să privească şi să înfăţişeze peisajul ca pe un loc nedeterminat, ca pe un decor vag şi schematic, cel mai adesea convenţional, îndestulător ca să localizeze o acţiune dată, conform chiar acestor convenţii. Nimănui nu i-ar fi trecut prin minte că ar fi putut fi apreciat şi reprezentat doar de dragul lui însuşi, şi totuşi peisajul autonom, independent, admirat şi înfăţişat doar pentru frumuseţea, pitorescul sau emoţiile pe care le trezeşte în spectator, este una dintre achiziţiile cele mai de viitor ale întregii picturi post-medievale. La început a fost ideea ingenioasă de a înlocui decorul schematic cu o reprezentare veridică ; sentimentul *individuaţiei* unui peisaj legat de *identificarea* individului uman şi în afară de orice referinţă la uman, a adus în locul peisajului schematic, abstract, irealist, nu numai un aspect al naturii reale, ci, mai mult încă, un anumit aspect, despărţit, izolat de contextul naturii, aşa cum şi individul se izolează şi se desparte de contextul uman. În sfîrşit, s-a întîmplat ca în decursul descoperirii şi studierii peisajului obiectiv, concret, să nu mai fie privită ca îndestulătoare funcţia lui ca fundal sau încadrare a scenelor de tragedie sau comedie ; a fost privit şi simţit ca o fiinţă vie. Artistul a proiectat în el şi şi-a recunoscut propriile simţăminte ; fără a pierde nimic din realitatea sa individualizată şi obiectivă, peisajul a devenit o oglindă a emoţiilor umane. Uneori el e rezultat al unui studiu ştiinţific exact al geologiei, botanicii şi al tuturor elementelor concrete ce se adaugă materialelor înseşi, atmosfera, lumina, definirea anotimpului şi a momentului zilei ; alteori e proiecţia lumii lăuntrice a artistului, şi concordanţa sa cu această lume lăuntrică e socotită tot atît de importantă ca şi fidelitatea în repro-

ducerea lumii exterioare. Mai mult încă, el va fi legătura dintre lumea exterioară și cea lăuntrică, între subiectivitate și obiectivitate, punte de comunicare a omului cu natura, sinteză a vizibilului contemplat și a invizibilului evocat, sugerat, invitat să se manifeste printr-un fel de operație magică.

Exemplele acestor funcții diferite ale peisajului, în timpul Renașterii, apar foarte deosebite unele de altele după cum ne adresăm Italiei, Franței, Țărilor de Jos sau Germaniei ; zadarnic e artistul omul cel mai „internațional" prin natura, formația, funcția și aspirația sa spre universal în toate accepțiunile sale, el e totuși determinat de ereditatea sa, de origine, de mediu, de ceea ce vede în jurul său, de ceea ce se gîndește în jurul lui, fie că acceptă sau i se opune, și de idiosincraziile caracterului său, de temperamentul, firea sa. În Italia, de pildă, unde tradiția clasică a rămas încă foarte puternică, chiar și în Evul Mediu, apar o mulțime de individualități, unde se recunoaște încă un substrat toscan, sienez, lombard, venețian, dînd „școlilor" o anumită fizionomie colectivă, deși fiecare pictor e o lume în sine. Într-adevăr, ce deosebire între construcțiile minerale, geologice, ale lui Mantegna, natura aluzivă a lui Perugino și a lui Rafael, cu o gingășie atît de armonioasă și de liniștită, și straniile construcții ținînd pe jumătate de sensibilitate și pe jumătate de intelect ale sienezilor ce-l continuă pe Lorenzetti : Giovanni di Paolo și Sassetta ! Ar fi un fapt iluzoriu să aducem la un numitor comun peisajele structurate ca niște cristale ale lui Piero della Francesca, orașele abstracte „cubiste" ale lui Francesco di Giorgio și natura blîndă și fără probleme al lui Benozzo Gozzoli și Filippo Lippi.

În aceeași perioadă, vedem opunîndu-se lumea liniară și marmoreană a celor din Ferrara, pădurile fantastice ale lui Paolo Uccello *(Vînătoarea* de la Oxford) și ale lui Piero di Cosimo *(Incendiul din pădure,* tot la Oxford), și gingașele după-amieze muzicale, de o melancolică splendoare, ale lui Giovanni Bellini, unde lumina se joacă printre

norii și umezeala Veneției, acest pămînt atît de aproape de lagună și de mare. În vreme ce Botticelli ne conduce prin parcuri mitologice ce îndulcesc eternitatea umbrelor fericite, Pollaiuollo face prezente depărtări în același timp reale și închipuite, percepute și visate, unde fluvii uriașe întîrzie prin văi ce se prelungesc pînă la munții nedeslușiți spre care se rostogolesc cu furie apele tumultuoase ale torentelor.

Pe măsură ce veacul al XV-lea, epocă a experiențelor majore și a descoperirilor capitale, se apropie de sfîrșit, pe măsură ce Renașterea evoluează spre o formă de sensibilitate și moduri de reprezentare anunțînd deja barocul, peisajul primește un alt aspect. Multă vreme el a rămas credincios indeterminării temporale și spațiale specifice Evului Mediu, a cărui intemporalitate rezulta din faptul că teocentrismul său, fixîndu-l în eternitate, îl situa în afara timpului. În schimb, peisajul Renașterii reintră în spațiu, mai întîi în sensul că construcția perspectivei elaborează o adîncime unde obiectul se situează la locul lui exact, și apoi se străduiește să facă o localizare pitorească, documentară (cînd e vorba de a aminti un peisaj real dat sau doar de o aluzie la el) și obținem reprezentări foarte proaspete și exacte ale priveliștilor venețiene sau toscane.

Spațiul e deja de mult definit, în vreme ce timpul rămîne încă neprecizat : odată cu venețienii, Giovanni Bellini și Cima da Conegliano, în așteptarea lui Giorgione și Tițian, ținînd prin caracterul lor mai curînd de baroc decît de Renaștere, ora primește o importanță pe care nu o avusese niciodată pînă atunci. Spiritul florentin, mai aplecat spre generalizări și abstracțiune, era mai puțin sensibil la oră decît geniul italienilor din nord, venețieni din lagună sau din Terra Ferma. Odată cu ei, atemporalitatea peisajului va ceda locul unei definiri a momentului extrem de individualizată, momentele preferate ale zilei fiind orele de sfîrșit ale după-amiezii trecînd înspre crepuscul și prevestind deja apropierea nopții, dar fiind încă luminate parcă și încălzite de soarele

apunînd. Ceas minunat și melancolic, pătruns de o muzicalitate puternică și subtilă, subliniată uneori de pictor prin plasarea în peisaj a unui cîntăreț din flaut sau din lăută „acompaniind" freamătul marilor arbori și murmurul apelor.

Aceasta e ora recomandată de Leonardo da Vinci și pentru pictarea portretelor de femei, pentru ca întregul mister al crepusculului să se adauge farmecului și puterii lor de seducție, învăluindu-le frumusețea într-o aură de taină: „Dacă ai o curte mică pe care s-o poți acoperi cu o prelată, lumina aceasta va fi bună; sau dacă vrei să pictezi pe cineva, pictează-l cînd se înserează, punînd modelul cu spatele la unul din zidurile curții. Ia aminte cîtă grație și cîtă dulceață capătă chipurile oamenilor și ale femeilor pe stradă, seara sau către amurg, sau cînd e vreme urîtă. Îți vei pregăti deci, pictore, o curte înconjurată de ziduri zugrăvite în negru, cu o streașină destul de mare, care să fie largă de zece brațe și lungă de douăzeci și înaltă de zece; cînd nu o acoperi cu o prelată, să pictezi în faptul serii; ori atunci cînd sînt nori și ceață: e vremea cea mai potrivită". (*Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, p. 60).

Acest *amurg artificial*, recomandat de Leonardo pictorului, cu ziduri negre, perdele și ecrane, e și cel ce scaldă peisajele sale, care nu seamănă deloc cu cele ale contemporanilor, în așa măsură artistul reunește în ele toate experiențele sale de om de știință și face din ele un fel de „sumă" a concepției sale organice asupra lumii. Cînd studiem fundalul *Sfintei Ana* sau al *Giocondei*, părăsim spațiul și timpul localizate pe care le-a elaborat Renașterea de-a lungul a două secole — al XV-lea și al XVI-lea — în evoluția sa; revenim la o indeterminare care nu mai e cea a pictorilor romanici, bineînțeles, căci la ei era vorba de o lume de „dincolo", spirituală, teologică, după dogma creștină. Adorînd cu devoțiune elementele, mai degrabă păgîn decît creștin în cultul său pentru Natura-Mumă, Leonardo da Vinci nu definește și nu limitează peisajul la un loc

și la un moment dat; el îmbină timpul și spațiul într-o extraordinară sinteză de pămînturi și ape, mai asemănătoare cu haosul începuturilor lumii, cînd forțele cosmice încă nu se despărțiseră să-și ocupe locul cuvenit în univers. Acest peisaj întrunește într-adevăr toate evidențele și certitudinile devenite cognoscibile prin știință și rațiune, în același timp, toate tainele ce mai sălășluiesc încă în univers și cele din însuși sufletul nostru, a cărui reflectare, în miezul arzător al acestui cosmos de roci și ape, ducîndu-ne cu gîndul la lumea dinaintea Genezei, e chiar peisajul pictat.

Leonardo da Vinci a ridicat pictura peisajului la un nivel neatins vreodată de nimeni, căci ea e concluzia cosmologiei sale, alcătuită din cunoaștere experimentală și din iluminare intuitivă. Peisajul *Giocondei* sau al *Sfintei Ana* nu se află nici în timp nici în spațiu, dar nici în afara timpului sau a spațiului; nu l-am putea compara decît cu laviurile chinezești din timpul dinastiei Sung, conducînd spectatorul în fața priveliștelor metafizice, care, după ce privirea a luat contact cu ele și le-a cunoscut, propun spiritului teme inepuizabile de meditație. Astfel, peisajele lui Leonardo, ilustrînd doctrina sa științifică asupra naturii și originii universului, ne introduc în gîndirea sa cea mai profundă, intrînd în comuniune și venerînd Elementarul, preaslăvind Energiile originare, Mumele, înfățișate aici prin portretul unei femei reale, florentina Monna Lisa, și prin evocarea Mumei Supreme, dominînd prin figura sa întreg creștinismul, Fecioara Maria, alături de mama ei trupească, Sfînta Ana.

Dezvoltarea artei peisajului în țările nordice a fost mult întîrziată de predilecția pentru fundalurile de aur, gofrate și ghioșate, înlocuite uneori cu o draperie de brocart izolînd personajele de ceea ce se putea petrece în spatele lor, împingîndu-le în fața scenei, în proscenium. Fondul de aur al bizantinilor și al pictorilor din Evul Mediu avea drept funcție să delocalizeze și să atemporalizeze scena înfățișată, de teamă ca episodul istoriei sfinte să nu decadă la nivelul anecdotei. Somptuos

prin materia și tratarea savantă, ducîndu-ne cu gîndul la o anumită adîncime prin ornamentele în relief, iluzioniste sau integrate în pictura însăși, stucul aurit imitînd obiectele, fondul de aur și-a păstrat multă vreme partizani entuziaști, și unii pictori romantici din secolul al XIX-lea, de pildă Klinkowström, vor reveni la el ca să accentueze și să facă mai vie tonalitatea medievală mult apreciată pe atunci.

Totuși, în arta germană s-a manifestat un interes timpuriu pentru reprezentarea naturalistă, și primele „marine realiste", una descriind lacul Constanța și cealaltă lacul Geneva, le întîlnim la mijlocul veacului al XV-lea, către 1440, în Retablul de la Tiefenbronn al lui Lucas Moser și pe altarul Sfîntului Petru de la Geneva al lui Conrad Witz. Grija celor doi pictori în înfățișarea transparenței apei, a marginilor de valuri, a plantelor acvatice de pe țărm, și în cazul lui Witz, în înfățișarea peisajului muntos înconjurînd un Mont Blanc foarte stilizat, devine și mai obiectivă și mai riguros documentară în acuarelele executate de Albrecht Dürer în timpul călătoriei sale în Italia. Se remarcă încă de aici măsura în care realismul țărilor nordice e diferit de cel al italienilor, pe de o parte mai analitic, și pe de alta, mai deschis emoțiilor subconștientului, modificînd realitatea sensibilă după chipul simțămintelor stîrnite de ea la spectator.

Odată cu Școala numită „a Dunării", cu maeștrii ei eminenți Wolf Huber și Albrecht Altdorfer apare, în primii ani ai veacului al XVI-lea, concepția panteistă și intens subiectivizată asupra naturii, mai violentă, mai profundă decît manifestările venețienilor din aceeași epocă. S-a putut scrie astfel că „obținerea unei omogenități perfecte între figura umană și spațiul unde se prelungesc vibrațiile neliniștilor și pasiunilor sale, afirmarea faptului că între om și lucruri există o intimitate patetică, și materializarea prin culoare și formă a acestei armonii, a acestei fuziuni panteiste, tratarea culorii ca o forță elementară infuzînd obiectului un fel de energie deosebită, toate acestea dau operei lui

Altdorfer frumusețea ei supranaturală și importanța capitală în istoria artei germane, și în istoria artei în general". Uneori peisajul altdorfian, animat de forțele panice ale naturii originare, se închide în sine și se condensează în pădurea înfiorătoare unde Sfîntul Gheorghe urmărește balaurul, alteori se întinde în nesfîrșire, pînă la ceea ce pare a fi „capătul lumii", în *Bătălia lui Alexandru,* unde natura, în concordanță cu marea dramă umană, își desfășoară întreaga splendoare și tot registrul tragic într-un amurg de Apocalips.

Ocupînd un loc din ce in ce mai important în pictura religioasă, peisajul german e la unison cu emoția stîrnită de scena reprezentată : natura încetează de a mai fi un decor — așa cum era pentru italieni — ea *participă,* de parcă întreaga lume ar lua parte la suferință sau iluminare. Stigmatizarea Sfîntului Francisc e însoțită, la Hans Fries, de un cer extraordinar, în galben și negru, unde zboară, asemenea unei păsări fantastice, un crucifix înaripat, și la Altdorfer, arborii contorsionați sînt răvășiți, zdruncinați, de o furtună supranaturală. Întîmplarea sfîntului Cristofor trecînd peste un rîu, pictată de un anonim numit Maestrul sfîntului Cristofor, se desfășoară într-o atmosferă de sfîrșit de lume, sub niște nori sîngerii, printre păduri cu culmile retezate și copaci scoși din rădăcini, printre stînci de Apocalips și ape fierbînd.

Străvechea pădure germanică ce-i înfricoșase pe legionarii lui Cezar, rămasă loc de spaime și de uimire, își înalță în jurul pustnicilor lui Mathias Grünewald trunchiurile milenare acoperite de mușchi și licheni, parcă spre a conferi evenimentului supranatural splendoarea stranie și neliniștitoare a unei naturi de unde vechile divinități păgîne n-au fost încă alungate. S-ar putea crede chiar că aceste divinități nevăzute, manifestîndu-se sub aparența lumii vegetale, tainice și de temut, devin pădure, ca să se alăture momentelor celor mai patetice ale noii religii, a Zeului Alb, al cărui prototip în miturile germanilor de odinioară a fost frumosul martir Balder.

Și în Franța se întîmplă ca natura să fie panică și ca zeități ascunse să sălășluiască în păduri, dar ele nu participă la acel *mysterium tremendum* care i-a fascinat întotdeauna pe germani. Chiar irealul e temperat de nevoia de a adera la real, proprie francezilor. Misterul rămîne evaziv, aluziv în peisajul din *Eva Prima Pandora* de Victor Cousin. Evenimentele mitologice povestite de Antoine Caron, ca de pildă *Moartea Semelei* pe rug, au fost inspirate de divertismentele erudite și somptuoase organizate de Curte în castelele sale, și dacă pădurea Fontainebleau, îndrăgită de pictorii Renașterii din anturajul regelui, freamătă de prezențe sacre, acestea sînt fiice ale nimfelor, copacilor și apelor, cunoscute și venerate de Greci, pe măsura și după chipul omului, și nu puterile gigantice ale scandinavilor, cărora le e cu neputință să se apropie de om ; *Baia Dianei*, a pictorilor Clouet, înfățișează o femeie de o frumusețe desăvîrșită și radioasă, însă doar o femeie, și nimic mai mult.

În peisajul topografic al Ronului la Avignon din *Încoronarea Fecioarei* de Enguerrand Quarton (sau Charonton), de la Villeneuve-lès-Avignon, în *Îmblăcitul grîului* aparținînd unui pictor anonim din Școala de la Fontainebleau, a cărui calmă gravitate și realism inspirat îl anunță deja pe Poussin, se manifestă gustul pentru *natura naturală* — dacă nu întotdeauna naturalistă — specifică pentru caracterul francez, gust pe care îl vom regăsi la începutul veacului următor la Louis le Nain, constantă a spiritului și a artei franceze pînă la impresionism. Vertiginoasele arhitecturi ale lui Jean Gourmont sînt o excepție, ca și ruinele fantastice ale lui Monsù Desiderio, francez emigrat la Neapole. În miniaturile din *Cœur d'Amour Epris*, atribuite regelui René al Provenței, se aliază și se armonizează în chipul cel mai fericit adevărul obiectiv și acea intuire a misterului ce-l pătrunde, încetul cu încetul, dinăuntru, transfigurîndu-l, respectînd aparența lucrurilor, însă adăugînd acestei aparențe o realitate supranaturală, care îi conferă cea mai adîncă semnificație.

Un simțămînt de pioșenie familiară, de intimitate cu lucrurile sfinte, face să apară în compozițiile religioase ale pictorilor flamanzi, mai puțin laicizați în concepția lor estetică și religioasă decît francezii și italienii, foarte frumoase fragmente de natură adevărată, vibrantă, povestită și descrisă cu o precizie plină de dragoste, văzute printr-o fereastră, o ușă întredeschisă, o colonadă dînd spre un balcon. Nu e vorba încă de peisajul autonom, peisajul pentru sine, dar în spațiul acordat lui, acest peisaj apare ca și cum nu ar avea vreo legătură cu scena de care e legat. El nu *participă*, violent, ca acela al germanilor : nu se asociază evenimentului, dar nici nu se rupe de el ; *el e acolo*, mărturie a prezenței omului, a mediului și decorului său. Dacă în *Mielul mistic* al lui Van Eyck, de la Gand, el însoțește simbolic și simfonic personajele umane, în *Fecioara cancelarului Rollin* de același pictor (de la Luvru), în *Adorarea păstorilor* de Maestrul de la Flemalle (Dijon), în încîntătorul detaliu din *Fecioara cu supa de lapte* a lui Gérard David (Bruxelles), peisajul rămîne în afară ; e doar un *exterior* ale cărui raporturi cu *interiorul* sînt ipotetice.

Odată cu laicizarea subiectului, dimpotrivă, cînd tema religioasă dispare sau e doar un pretext fără însemnătate, la Pieter Bruegel și la Joachim Patinier, natura domnește singură, neîmpărțindu-și puterea cu spiritualul ; ar fi o natură laicizată dacă n-ar păstra însă o puternică realitate misterioasă, sugerînd trecerea invizibilului dincolo de prezența vizibilului. Se întîmplă chiar și la Patinier să se întrevadă forțe oculte atunci cînd pîlcurile de arbori și stîncile adoptă forme vag antropomorfe. În picturile lui Bruegel, dimpotrivă, aluziile simbolice la „elementele" ce ar putea avea aceeași natură cu omul și animalele, dispar cu totul ; s-ar putea spune că acest artist flamand a fost primul pictor *modern* de peisaje, în sensul că tema sacră (*Uciderea pruncilor*) sau mitologică (*Prăbușirea lui Icar*) ocupă doar un loc infim în tablou, unde nu mai contează *subiectul*, ci pura reprezentare a unei porțiuni de natură, individualizată la extrem prin

ora zilei și anotimp, în cutare sat din Flandra unde iarna apasă asupra colibelor. Bruegel se mulțumește să redea zăpezile grele suspendate în aer, cîmpurile de grîu sub dogoarea soarelui la seceriș, pădurea jilavă în apusul de toamnă. Aceste peisaje sînt populate de țărani bătuți de acea tristețe și oboseală a cărei umilă măreție va ști s-o exprime, peste trei secole, Millet.

La polul opus față de înfățișarea intensului adevăr cotidian, printr-un realism poetic tandru și profund, se situează opera lui Hieronymus Bosch, împrumutînd naturii elemente adevărate, dar asociindu-le într-un mod hibrid, de unde se naște un fantastic fascinant și convingător, în ciuda faptului că recurge la absurd și antinatură, în așa măsură maestrul de la Bois-le-Duc și-a creat un univers coerent, verosimil și logic în însăși nebunia lui. Peisajele lui Bosch fac să alterneze verdeața idilică a paradisului terestru unde se întîlnesc cei aleși, cu adîncurile întunecate, străluminate de licăriri de foc, ale iadurilor sale mișunînd de monștri. Față de foarte *modernul* Bruegel, Bosch afirmă, în plină Renaștere, supraviețuirea unui Ev Mediu obsedat de groază și angoasă și poate că tocmai în întinderile goale, în colinele lipsite de vegetație, mai degrabă decît în acele infernuri excesive, în landele devastate, regăsește el adevărata expresie a mizeriei umane de care s-a molipsit natura.

Sentimentul obiectivității, născut din convingerea demnității și valorii aproape „morale“ a lucrurilor, îl face pe pictorul Renașterii să le acorde un loc cu totul nou în tablourile sale. Această simpatie și acest interes pentru obiect sînt consecințele rolului acordat antropocentrismului : deoarece lucrurile sînt asociate vieții omului, ele participă, modest și în arierplan, la însemnătatea pe care acesta și-a atribuit-o. Progresele științelor naturale și această îndreptare a atenției către aspectul material, după ce înainte fusese dirijată exclusiv către spiritual, explică de ce procesul de obiectivare aplicat reprezentării realiste va ajunge la un gen pe care Antichitatea l-a cunoscut, dar Evul

Mediu nu putea să-l prețuiască la valoarea lui adevărată : *natura moartă*.

Natura moartă e acel punct extrem în care lucrurile, studiate și reprezentate în virtutea rolului lor de accesorii acordat de oameni în viața și arta lor, ajung la o existență autonomă și devin subiectele unei reprezentări fără nici o figură umană, fără vreo acțiune care să necesite prezența omului, ci doar obiecte singure, concentrînd în formele și în materia lor tot interesul tabloului. Natura moartă pură, la fel ca peisajul pur, e un paradox : se presupune că spectatorul va resimți tot atîta plăcere să vadă un mănunchi de fructe, de legume, de ustensile de menaj sau instrumente de muzică pe cîtă emoție resimte în fața unei scene mitologice sau istorice.

Glorificarea obiectului, consacrată de triumful naturii moarte, are loc oarecum în detrimentul omului, de vreme ce se consideră că o atare reprezentare e la fel de demnă de interes ca un portret sau un nud feminin. Totuși, acest interes nu e adresat obiectelor în sine, unei vaze, unei căldări, unui vas cu fructe, care pot, fără îndoială, să fie surse de delectare senzorială în sine ; concepte diferite vin să întărească și să nuanțeze curiozitatea și satisfacția cu care este privită o natură moartă. În primul rînd, ca în Antichitate, există acea bizară calitate de joc, care considera un tablou perfect reușit cînd își îndeplinea funcția sa iluzionistă de a înșela pe spectator. Grecii admirau reprezentarea unui ciorchine de struguri pentru că păsările, induse în eroare de exactitatea reprezentării, au încercat să-l ciugulească. Gustul naiv și popular pentru iluzie găsea în aceasta o rațiune suficientă pentru pictura naturii moarte.

Într-o ierarhie spirituală mai înaltă se situează natura moartă intelectualistă și aproape abstractă, ale cărei elemente nu există pentru ele însele (sau nu numai pentru ele însele), ci de asemenea pentru formele geometrice pe care le îmbracă în trupuri materiale. Deși formată din fructe, pahare, flacoane, porțelanuri, ce formează aparența exteri-

oară, ea cuprinde un mănunchi de structuri severe, conceptuale pe care rațiunea le caută și le descoperă sub ingenuitatea înșelătoare a lucrurilor vizibile. Atunci cînd perfecțiunea acestei scheme abstracte, conforme cu proporția divină, e legată de reprezentarea naturalistă în stare să-i inducă în eroare pe naivi, jocul capătă un dublu rafinament.

La jumătatea drumului între naturalismul pur, iluzionist, care-l îndeamnă pe pictor să migălească puful delicat al piersicilor, un strop de rouă pe petala unui trandafir sau coaja caldă și bine mirositoare a unei pîini, și geniul geometric ce-și ascunde aici sferele și cuburile sale, se plasează natura moartă moralizatoare, născută din accesoriile simbolice dispuse de pictori în tablouri religioase pentru a complica și a face mai vie învățătura unei *Bunevestiri* sau unei *Coborîri de pe cruce*. Rar se întîmplă ca un obiect să fie reprezentat în pictura medievală fără ca o semnificație mai mult sau mai puțin ezoterică să fie legată de el ; bogatul limbaj al bestiariilor, al lapidariilor, al hortuariilor înmulțea felurite „rebusuri" spirituale, ermetice sau mistice, a căror cheie pierdută în cursul secolelor nu poate fi decît cu greu cunoscută astăzi.

În clipa cînd natura moartă a ieșit din compoziție, detașîndu-se, ea a păstrat și a sporit însăși această semnificație pe care o avea în tablou și care-i era proprie ; și-a asumat un rol moral și chiar moralizator. S-a născut astfel ceea ce se numește *vanitatea*, deosebit de fecundă în epoca barocă, căreia-i transmite cugetarea melancolică, axată pe moarte și sentimentul neantului, și practicată încă din Renaștere (probabil ca o contrapondere a acelei vehemente dorințe de viață ce caracterizează epoca). *Vanitatea* e didactică prin aceea că obiectele ce o compun n-au fost alese pentru frumusețea, pentru unicitatea lor și nici pentru umilitatea lor, ci pentru referințele la ideea originară : timpul trece, moartea lovește lucrurile la fel ca și omul, materia în întregime e supusă decrepitudinii și degradării. Răspuns modern la

acel *memento mori* al Anticilor, la micile schelete din piese articulate între ele pe care mesenii și le treceau unii altora la sfîrșitul banchetelor, și la dansurile macabre cizelate pe cupele de argint.

Evul Mediu înfățișase și el ale sale *memento mori* sub formă de dansuri macabre, dar acestea, desfășurate sub portalurile cimitirelor, a osuarelor sau bisericilor, făceau să defileze perechi reprezentînd toate vîrstele și toate condițiile, de la papă la omul simplu, de la sugar la moșneag, fiecare om viu fiind condus de un schelet ce reprezenta Moartea anunțînd fiecăruia învățătura ei teribilă. Renașterea din Țările de Nord a păstrat un timp oarecare Dansul Macabru, de care Țările din Sud se lepădaseră mai devreme, încredințînd „vanității" această sarcină de *comentator al sfîrșitului ultim*. Un instrument muzical „mort", de vreme ce nici o mînă nu-l face să vibreze, fructul mîncat de viermi, orologiul oprit care nu mai arată timpul, paharul răsturnat sau chiar spart, cartea ruptă, atributele puterii și gloriei pe care omul trebuie să le abandoneze cînd moare, splendoarea unei flori pe care paloarea și descompunerea și-au pus pecetea... sînt tot atîtea imagini ce vorbesc, la fel de elocvent ca și perechile unite în dansul macabru.

Opusă naturii moarte abstracte unde important e ca adevărata substanță a obiectelor, substanța lor geometrică să fie percepută sub învelișul material și să se manifeste cu evidență inteligenței spectatorului, natura moartă moralizatoare, *vanitatea,* va fi cu atît mai eficace cu cît va da o bază realistă lecției sale. Trompe-l'œl-ul, fundamentul naturii moarte pur iluzioniste, va fi în egală măsură util *vanității,* pentru că cu cît obiectul va fi mai viu, cu atît mai elocventă va fi alegoria morții transmisă de el. Adeseori e greu să se facă deosebirea între *vanitatea intențională* și *natura moartă gratuită,* fără intenție, întemeiată pe simpla plăcere de a picta și bucuria de a privi, precum e adesea greu să se recunoască sub structurile abstracte într-un grup de obiecte din care

ele par să lipsească. Acest gen de compoziţii va fi deci cu atît mai preferat cu cît de multe ori în loc să fie imediat inteligibil, el oferea enigme. Acest adevăr e valabil şi în deşerturile francezului Baugin, ca şi în paharele sparte ale alsacianului Stosskopf, în alăutele şi flautele italianului Baschenis sau în dulapurile germanului Georg Flegel: fără a uita că dacă natura moartă cu flori a fost strălucit cultivată mai ales de flamanzi, olandezii sînt aceia care, în secolul al XVII-lea, au practicat cu o extraordinară măiestrie în compoziţie şi în redarea materiei, arta semeaţă şi lugubră a *vanităţii.*

Dacă cucerirea reprezentării luminii este una din caracteristicile dominante ale Renaşterii, numai graţie picturii în ulei această reprezentare a putut atinge o asemenea perfecţiune. De aceea se pretinde uneori că epoca respectivă ar fi născocit această tehnică.

Înlocuirea prin pictura în ulei a frescei, a temperei şi encausticei nu este, cum se crede de obicei, o invenţie a Renaşterii. Această manieră de a picta nu este, cum îşi închipuia Vasari, o „descoperire a fraţilor Van Eyck". Călugărul Eraclius o cunoştea deja foarte bine în secolul al X-lea şi o preda în tratatul său *De coloribus et artibus Romanorum.* Două secole mai tîrziu, un călugăr german, faimosul călugăr Teofil, care se crede că a fost un benedictin de la mînăstirea Helmaeshausen din Westfalia, o discută pe larg în a sa *Diversarum Artium Schedula* şi o recomandă pentru reprezentarea naturală a animalelor şi copacilor. În secolul al XIII-lea, un normand, călugărul Pierre de Saint-Omer aduce la cunoştinţă experienţele făcute în acest sens de el însuşi în *De coloribus faciendis.* Se prea poate ca pictorii înşişi, laici sau religioşi, s-o fi încercat — şi ştim de la Cennino Cennini, care deţine informaţia de la Tadeo Gaddi, care fusese el însuşi martor, că şi Giotto încercase să se servească de ea pentru a da mai multă strălucire picturilor sale, fără să abandoneze însă fresca, considerată de către

toscani singura manieră bărbătească de a picta ; opinie care în plină Renaştere este încă păstrată de Michelangelo. Dar e posibil ca ea să fi fost o invenţie nordică, mai degrabă decît italiană, de vreme ce prin ultimii ani ai secolului al XV-lea un text al milanezului Giovanni Archerio spune că a învăţat-o la Paris de la pictorul Jacques Coene, francez sau flamand, care a vorbit îndelung despre modul cum e făcută şi despre întrebuinţarea ei, ca şi despre folosirea verniurilor şi sicativelor. În mod evident deci, e vorba de reţete de atelier a căror origine e greu de stabilit şi care au intrat „în domeniul public" în decursul secolului al XIV-lea, deoarece Giovanni Archerio vorbeşte de ea în 1398 ca despre o tehnică ce nu surprinde de loc şi a cărei aplicare la tablourile de mici dimensiuni sau „de şevalet" e cunoscută încă de mult timp, fresca fiind rezervată marilor decoraţii.

Tradiţia spune că Antonello da Messina a fost acela care a adus-o din Flandra în Italia, dar atunci cînd se vorbeşte de pictura în ulei trebuie să se facă distincţie între această tehnică aşa cum s-a răspîndit ea în pictură şi ceea ce a fost ea la început ; de fapt ea începe prin a se asocia cu tempera, peste care aşternea o suprafaţă strălucitoare ce primea din plin lumina şi care era în stare de asemenea să exprime jocurile de lumină. Separarea de tempera s-a încheiat în momentul cînd artistul a devenit conştient de bogatele şi complexele mijloace de expresie oferite de această manieră de a picta, folosită timid la început, apoi universal răspîndită în toate atelierele europene. Ceea ce n-a împiedecat fresca să rămînă tehnica preferată a florentinilor timp îndelungat şi mai ales în marile ansambluri, pentru că ea dăduse dovada capacităţii ei în timpul secolelor şi dacă era aplicată cu competenţă pictorul nu risca să se înşele. Astfel Michelangelo şi Rafael, în compoziţiile lor din Vatican, vor rămîne fideli frescei tradiţionale, *a fresco* şi uneori cu concesii, îngăduindu-şi retuşări, reluări şi scoateri în relief *a secco,* adică pictate pe peretele uscat şi nu pe tencuiala proaspătă, cum o cerea fresca clasică,

în sensul strict. Fresca rămîne astfel legată de marea pictură religioasă care, cu toată secularizarea artei, rămîne totuşi cea mai frecventă inspiratoare a artiştilor în timpul Renaşterii.

Dacă se iau în considerare numai cei trei „uriaşi" ai Renaşterii italiene, Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, capodoperele fiecăruia dintre ei au evident subiecte religioase. Rafael îşi datorează popularitatea Madonelor sale care au provocat totdeauna emoţie şi nu vor înceta să emoţioneze fervoarea populară, iar gloria sa compoziţiilor monumentale din Camerele Vaticanului. Suflet curat şi proaspăt, inimă tandră, Sanzio aduce în reprezentarea sacrului o credinţă candidă, o caritate fără rezerve şi un fel de copilărească bucurie, care, ţinînd seama de geniul său pictural imens, îi inspira picturi de-a dreptul adorabile, ca *Madona Sfîntului Sixt* (la Dresda) sau *Madona de la Foligno* (Vatican).

Cu totul diferit e Michelangelo, care apare ca un „martir" al artei sacre: cînd înălţat şi cînd strivit de furtuna uriaşă de episoade biblice de pe plafonul Capelei Sixtine sau de groaza apocaliptică a Judecăţii de Apoi. Pictură agonică în sensul etimologic al termenului, vijelie dramatică ce-i duce pe oameni într-o ascensiune eroică clocotitoare ca un maelstrom sau aruncîndu-i în cădere verticală în iad. Diferit e şi Leonardo da Vinci, a cărui gîndire fluctuantă se dizolvă într-o concepţie panică şi panteistă a lumii, într-o adorare a Naturii, considerată ca fenomen cosmic prin excelenţă, Mumă ce dă naştere, perpetuează, reia în sînul ei şi reînvie toate fiinţele, toate forţele.

Aceşti trei pictori abordează subiecte religioase fără îndoială, dar cît de diferite sînt religiile lor, chiar dacă nici unul dintre ei nu părăseşte credinţa creştină, şi cît de diferit apare la fiecare actul însuşi al secularizării sacrului! În opera lui Rafael, această secularizare se defineşte, în raport cu pietatea medievală, prin umanizarea şi senzualizarea sacrului: în perechea spiritual-material, materia e cea care învinge. Fecioarele sale sînt tinere, frumoase, femei mature de o maternitate cu totul profană; nici o urmă a acelui *cu totul altceva* care, după cum am văzut, e esenţa sacrului, nu apare aici. Antropomorfizarea, vizualizarea invizibilului se face la Rafael cu o graţie liberă, spontană, fără efort, fără nelinişte; sfinţii coboară din cer pe pămînt, se împacă şi sînt fericiţi aici, de vreme ce aparenţa lor fizică îi face întru totul asemănători oamenilor, pentru că substanţa lor e prea densă ca să lase să transpară lumina arzătoare a spiritului prin carne.

Personajele lui Michelangelo sînt la fel de materiale, dar ele suferă pentru că sînt materiale; sufletele chinuite tulbură şi torturează trupurile în care sălăşluiesc. Acest conflict al supranaturalului şi carnalului pătrunde pînă în figurile sacre şi trădează, de exemplu la Cristos în *Judecata de Apoi*, o violenţă a pasiunii ignorată de *Pantocratorul* bizantin, de Suveranii Judecători hieratici ai maeştrilor romani sau chiar de personajele lui Giotto care, ori cît de terestre ar fi, păstrează o gravitate liniştită ce le subliniază masiva monumentalitate. Astfel se introduce la Michelangelo un sentiment profan care ar fi trebuit să rămînă în afara reprezentărilor sacre; nu profanul plăcut, cotidian, aproape de simţuri şi inimă al lui Rafael, ci profanul unei umanităţi tragice, a cărei tulburare şi nelinişte se comunică pînă şi fiinţelor supranaturale care ar trebui să nu le cunoască. Rafael umaniza divinul aducînd Fecioarele sale aproape de frumuseţea femeilor de la Roma; Michelangelo îl umanizează ridicînd la ceruri suferinţele ce-i lovesc pe oameni.

Plafonul Capelei Sixtine conţine în ansamblul compoziţiei şi chiar în dispunerea episoadelor extrase din Vechiul Testament o adevărată „sumă" teologică a rădăcinilor creştinismului, dar fiecare scenă reprezentată e înainte de toate o luptă, o revoltă a materiei împotriva spiritului, care la rîndul său constrînge şi subjugă pe adversarul recalcitrant. Lungul proces, cu destine diferite, ce,

începînd cu Paradisul Terestru, îl opune pe om lui Dumnezeu, e prezentat în numeroasele nenorociri povestite de Biblie. Chiar în cer nu poate fi pace, deoarece beatitudinea celor aleşi nu se poate accepta cît timp aceştia se gîndesc la suferinţele eterne ale damnaţilor. Gîndirea religioasă a lui Michelangelo, această gîndire despre care el spunea că nici una din mişcările ei nu era lipsită de ideea morţii, e centrată pe suferinţă, pe moarte, pe păcat, pe pedeapsă. Chiar această manieră de a considera religia devine profană, prin aceea că pune energia la locul de cinste rezervat de Rafael frumuseţii fizice, şi ce mai rămîne oare din creştinismul maeştrilor romani, al lui Giotto, Cavallini, Rubliov — unde însăşi antropomorfizarea sacrului nu afectează caracterul esenţialmente suprauman — în opera lui Leonardo da Vinci a cărui credinţă în Dumnezeu e soluţionată printr-un panteism difuz, printr-o divinizare a Elementelor şi înălţare la sublim a Eternului Feminin.

Feminizarea supremă se manifestă de asemenea în Renaşterea Franceză, caracterizată de blîndeţea calmă a Fecioarelor lui Maitre de Moulins sau de strania lipsă de pudoare a madonei marmoreene cu sînul gol a lui Fouquet, aşezată ca un idol în mijlocul unei complexe arhitecturi de curbe şi contracurbe, unind astfel o senzualitate picantă cu o geometrie savant calculată. Acum, cînd pictorii francezi şi italieni fac adesea acest lucru, chiar şi atunci cînd tratează subiecte sacre cu sentimente şi gînduri îndreptate mai degrabă către senzorial şi intelectual decît spre devoţiunea în care omul face abstracţie de sine însuşi şi se „pierde“ în divin, pictorii flamanzi şi germani rămîn mai credincioşi, oricît de naturalişti ar fi ; profanizarea nu-i atinge decît în accesoriile tabloului unde gustul pentru pitoresc şi familiar se poate desfăşura fără să fie lipsit de respect. *Coborîrea de pe cruce* a lui Van der Weyden (la Prado), Polipticul *Mielului Mistic* de Jan Van Eyck (Gand), *Fecioara cu trandafiri* de Dürer (Strachov, în apropiere de Praga) păstrează un spirit medieval în însuşi modernismul formelor. Probabil pentru că aceste ţări au fost în măsură mai mică decît Italia şi Franţa dominate de cultul frumuseţii carnale şi de preocuparea de a intelectualiza formele. De aceea au fost mai puţin atinse de laicizarea plastică ce a afectat popoarele latine şi pot pregăti, în imperceptibilul proces de transformare ce are loc atît în gîndire cît şi în sentimentul formal, grandioasa desfăşurare a religiozităţii baroce care va face să explodeze compartimentele spaţiului şi timpului şi va duce spre apoteoză.

VIII. VIAȚA E VIS

Cucerirea cea mai importantă a picturii baroce constă mai ales în prodigioasa cuprindere a spațiului și care răspunde din toate punctele de vedere spiritului unei epoci ce aspiră să posede „îndepărtatul", să exploreze necunoscutul, fie că acest „necunoscut" era exterior sau interior. Reprezentarea și dezvoltarea marilor teme esențialmente borace cum sînt, *înălțarea, extazul, triumful,* nu puteau să se facă, din punct de vedere material, decît prin întruchiparea „zborului" dincolo de limitele în mod obișnuit accesibile. Acum apare, în toată strălucitoarea ei virtuozitate necesară, la acei pictori de vaste ansambluri de biserici, mînăstiri, palate, compoziția numită, cu un termen italian, *da sotto in su,* de jos în sus, a cărei funcție era să *înalțe* privirea și în același timp, inima, spiritul, imaginația omului pentru ca ele să participe la „gloria cerească" ce-i era înfățișată. De aici, necesitatea de a evoca — cu întreaga forță activă creatoare de iluzie de care dispune pictura — mișcarea de înălțare, însoțită de liniile arhitecturii și favorizată de toate elementele decorației baroce, de ornamentele în stuc, de exemplu, ce dau impresia că sînt extrem de ușoare.

Biserica Sfîntului Ioan Nepomuk, construită la München în 1773 de către frații Asam, arhitectul Ägid Quirin și pictorul Kosmos Damian este un exemplu foarte caracteristic al acestei tendințe spre

înălțare. Această biserică îngustă și ondulată ca o vioară se ridică pînă la frescele tavanului ce se pierd în imponderabilul norilor cu o tensiune în același timp suplă și ușoară, predispunînd pe credincios la acea înălțare, care-l sustrage pe *omul baroc* de la banalitățile și mediocritățile vieții cotidiene pentru a-l „transporta" (trebuie dat acestui cuvînt sensul său cel mai plenar) într-o suprarealitate ce exaltă.

Această nevoie de a depăși tot ce-l înconjoară și de a se depăși pe sine însuși îl caracterizează cu claritate pe omul baroc și figurile tipice care-l definesc în literatură : Sigismund din *Viața e vis* de Calderon, ajuns acolo încît să nu mai poată face deosebirea între vis și realitate ; Don Juan, omul pasiunilor nestinse, căruia numai posedarea tuturor femeilor ar putea să-i sature curiozitatea și dorința ; Faust, pe care cunoașterea tuturor științelor și dominarea tuturor forțelor naturale și supranaturale cu greu îl pot mulțumi ; Don Quijote, rătăcindu-se în nesfîrșitul viselor sale și conștient că împlinește în a sa *gesta,* chiar dacă e absurdă, lumea romanelor cavalerești. Aceștia sînt oamenii baroci ce și-au transmis idealul romantismului, care într-o măsură foarte mare a dus mai departe, spiritual și material, idealul barocului.

Marea decorație barocă pictată, integrează infinitul finitului, face ca zidurile logicii și rațiunii să sară în aer, metamorfozează materia pentru ca ea să devină astfel interpreta viselor, abolește orice limite, tot ce închide, tot ceea ce apasă : ori cît de grea și de solidă ar fi armătura de piatră a plafoanelor și a cupolelor, toată această substanță minerală se volatilizează și se pierde în nori, în săgeți de lumină, de parcă în locul acoperișului n-ar mai fi decît bolta cerească însăși, ca să acopere biserica sau palatul, prin care trec îngerii, locuită de către cei prea fericiți. Această mișcare începe în Italia : cu Correggio la Parma, încă de la mijlocul secolului al XVI-lea ; continuă în Peninsulă cu Părintele Pozzo și Bacircia de la Roma ; au mai existat și marile sărbători ale soarelui de Tiepolo la Palazzo Clerici din Milano, la Veneția,

la Wurzburg. Dar locul preferat al acestei mari decorații baroce a fost mai ales Germania și Austria, împreună cu splendorile de la Saint-Gall și Einsiedeln în Elveția ; aici a atins această pictură desfășurarea ei cea mai deplină și mai variată.

În Germania au fost catagrafiate aproape patru mii de asemenea ansambluri, ceea ce dovedește extraordinara popularitate a stilului : numai în Suabia și Bavaria există aproape două mii. Se remarcă aici ca fenomen de ordin tehnic deosebit de semnificativ înflorirea din nou a frescei, larga ei răspîndire și importanța pe care o are în acest context tratatul de pictură al lui Werner, publicat la Erfurt în 1781 și care joacă în a treia perioadă a barocului, cea numită de obicei rococo, un rol la fel de important ca acela al tratatului lui Cennino Cennini în Italia la confluența Evului Mediu și a Renașterii.

În privința celor trei perioade, e cazul să spunem că dacă se admite disocierea manierismului, ce durează de la mijlocul secolului al XVI-lea pînă la mijlocul secolului al XVII-lea, de barocul propriu-zis, care îl urmează cronologic și este el însuși urmat de rococo în secolul al XVIII-lea, această împărțire are păcatul de a masca unitatea profundă a barocului, curent contiuu, ce merge de la sfîrșitul Renașterii pînă la zorii romantismului, subtila articulație de forțe și gînduri constituind un lanț neîntrerupt. În mod legitim, deci, considerăm manierismul și rococoul zorii și crespusculul barocului propriu-zis — ca aparținînd barocului, ca fiind două *stări* particulare ale barocului, în sensul în care se vorbește de două *stări* ale unei gravuri.

O dată lămurită această problemă, să revenim la pictura barocă germană, cea mai frumoasă, cea mai bogată, cea mai captivantă și cea mai *barocă* în același timp, afirmînd că ea se acordă perfect cu savantele soluții arhitecturale adoptate pentru a face bisericile cît mai imateriale, cît mai imponderabile, de către marii constructori Poppelmann, Hildebrandt, Fischer, Neumann, Prandtauer, Mur-

genast. Această elansare e obținută și prin înlocuirea cu marmură adevărată a stucului pictat sau stucului marmorat, și prin proliferarea capricioasă a ornamentelor în stuc, utilizînd tehnica strălucitoare, tradițională a maeștrilor din Wessobrun, cu arabescuri, cochilii, motive vegetale și panașe extravagante, precum și statui de stuc care nici ele nu apasă arhitectura pe care o însoțesc.

Arhitectura reală a unui palat, a unei biserici și chiar a unei biblioteci de mînăstire (Saint-Gall, Saint-Florian), atît de ușoară, atît de plină de mișcare, cu ritmuri atît de repezi încît nu simți niciodată vreun timp mort, e îmbrăcată în aur, în alb proaspăt, în culori aprinse. Totul se mișcă, totul scînteiază, totul cîntă în așa măsură încît dă o impresie de bucurie de necrezut. Cele mai frumoase dintre aceste biserici sînt desigur cele care constituie vechi și celebre locuri de pelerinaj, datorită unei icoane sfinte venerată de către credincioși : Einsiedeln, Wies, Vierzehnheiligen, Birnau, Steinhausen. Funcționalitatea scopului dorit — „încîntarea“ materială și spirituală a pelerinului — făcea din aceste biserici adevărate sărbători de lumină, de armonii de forme și culori, de delectare fizic-senzorială — ca și de pioasă reculegere, ale acelei fericiri aparținînd în același timp simțurilor, afectivității și spiritului numită astăzi cenestezie.

Pictura barocă ajunge la această cenestezie prin combinarea celor mai savante (pentru elansarea realistă a structurilor edificiului) și celor mai ingenioase mijloace de trompe-l'œil și iluzionism. Aici totul e iluzoriu și real în același timp, real prin acceptarea iluziei, iluzoriu ca un spectacol de teatru la care participi din toată inima, dar cu conștiința „că e teatru“. Funcționalitatea teatrului e prezentă în aceste biserici-locuri de pelerinaj, unde mulțimile pioase și naive nu doresc altceva decît să fie convinse, fiind încă dinainte predispuse zborului imaginației, favorizat și de către falsele perspective ale grilajului corului, fine ca o pînză de păianjen, de către muzica de orgă, de cea a in-

strumentelor și vocilor în tribunele profilîndu-se asemenea unor clavecine.

Acest *sotto in su* magic, creat de către pictură, înalță pur și simplu către spațiile infinite, urmînd o traiectorie ascendentă pentru care nu se poate imagina o limită, sufletul omului contemplînd și asistînd în acel moment chiar el la „triumful“ celor aleși : triumful Bisericii de Bartholomäus Altomonte la Wihering, triumful Crucii de J. C. Scheffler la Sfîntul Paulin din Trèves, triumful Sfîntului Benedict de Kosmos Damian Asam la Weingarten, Înălțarea la cer a Fecioarei de G. B. Gös la Birnau.

Alături de acești pictori, să numim pe cîțiva dintre marii artiști ai barocului german și austriac, care au pus în scenă, împreună cu arhitecții și artiștii în stuc, acele extraordinare sărbători ale tuturor simțurilor și inimii care încep de la modesta parohie sătească de la Steinhausen pînă la marile mînăstiri ca Weingarten, Ottobeuren sau Saint-Gall. Iată-l pe Johann Michael Rottmayer, mai puțin *muzician* decît Asam și mai reținut în zborurile sale romantice la Sankt Mathias din Wroclav decît Maestrul Sfîntul Johann Nepomuk din München ; Daniel Gran care construiește evadări aeriene în spirală pe tavanul Bibliotecii Naționale din Viena, Paul Troger, decorator de teatru care nu uită rețetele scenografiei în vîrtejul de personaje duse de suflul furtunii pe cupola bisericii Altenburg am Kamp. Franz Joseph Spiegler sugerează în vertiginoasele sale compoziții de la Zwiefalten dematerializarea totală a tot ceea ce e opac și greu, topind în nori coloane și stînci. La mînăstirea Sankt Florian, Melchior Steidl suprapune etaje de colonade de turn Babel și jonglează cu o masă ciclopică de stînci, de parcă ar fi panglici, reînnoind dezideratele Părintelui Pozzo din Italia ; cu o virtuozitate uluitoare, Joseph Waennenmacher la biblioteca mînăstirii Saint-Gall, capodoperă de armonie, grație și invenție, prelungește către depărtările iluzorii pe care nici imaginația nu le poate atinge, arhitecturile Sinoadelor sale în care a fost proclamată Gloria Fecioarei, dimen-

siunile modeste ale panourilor sale cerînd o înălțare cu atît mai violent dinamică cu cît este mai restrînsă în îngustimea ei.

Dacă nu cel mai mare, cel puțin unul din cei mai mari și cei mai demni de admirat dintre acești „imaginifici“, fără egal este Johann Baptist Zimmermann care a încorporat în arhitecturile sale și peisaje, făcînd fîntînile să cînte, arborii să freamăte în magistralele perspective de parcuri princiare ce ajung să fie asemenea paradisului terestru, ca în frescele sale de la Steinhausen sau în palatul Nymphenburg unde natura, chemată și ea cu atîta artă și sinceritate, se alătură castelelor himerice, clădite din lumini și nori, după un sistem decorativ aplicat strălucit de Johann Zick la castelul Bruchsal, iar de Franz Martin Kuen în biblioteca mînăstirii Wiblingen. Să nu-l uităm nici pe Johann Wolfgang Baumgarthner, care a construit pe bazele unei geometrii stranii imensa sa *Descoperire a Crucii* de la Bergen de lîngă Augsburg și Mathias Günther care a tratat la Rott pe Inn, într-un contrast romantic, de un patetic atingînd sublimul, lupta Luminii împotriva Nopții, tema esențială a acestei bătălii a elementelor și a geniilor, încarnînd Binele și Răul, unde perspectiva se clădește, se rupe și se formează din nou cu o stranie ardoare.

Dacă epitetul *romantic* revine aproape inevitabil atunci cînd e vorba de pictorii baroci germani — care din punct de vedere cronologic aparțin de ceea ce numim epoca luminilor, dar care nu sînt luminați decît de luminile credinței și ale fanteziei, neglijînd ceea ce e rațiune și măsură — calificativul se aplică mai bine celui mai straniu și mai greu de clasificat dintre ei : Franz Anton Maulbertsch. Chiar dacă n-ar fi decorat vastele ansambluri ecleziastice și princiare, Maulbertsch ar fi fost socotit drept pictorul cel mai eminent al secolului al XVIII-lea din Germania, unde barocul matur și romantismul tocmai își dau mîna. Cu toate că aparține mai mult celei de a doua jumătăți a acestui secol, cînd barocul atinge în genere faza sa rococo, Maulbertsch nu ține de stilul atît

de bizar numit „rocaille". El e un caracter tumultuos, neliniştit, sălbatic, unind concepţia plastică a formelor cu o cunoaştere vastă a iconografiei creştine, a liturgicului şi simbolicii, a alegoriilor şi semnificaţiei sacre a formelor şi culorilor. Mare dramaturg şi mare liric, el pictează într-o stare de transă, de extaz, în sensul propriu al cuvîntului care e în aceeaşi măsură *romantic* şi *baroc*. Schiţele sale, unde spaţii vaste şi fapte nebuneşti sînt închise în dimensiuni mici fără să piardă nimic din delirul lor tumultuos, dovedesc un simţ al cromatismului pictural mai aproape de Delacroix, de proprii săi contemporani şi chiar de majoritatea romanticilor germani. Vizionar claustrat într-o singurătate arţăgoasă, Maulbertsch a pictat în decursul a patruzeci şi cinci de ani cincizeci şi nouă de ansambluri comparabile cu picturile sale imense din biserica piariştilor din Viena sau din aula universităţii din acelaşi oraş. E un „bizar" asemenea dalmatului Benkovič, a cărui „manieră neagră" îi anunţă pe Goya şi Daumier, un pasionat de teologie, construind un plan simbolic şi liturgic la fel de riguros şi clar ca cel urmat de Michelangelo pe tavanul Capelei Sixtine, şi în sfîrşit un maestru al tehnicii, pasta sa colorată fiind cu atîtea *ape*, atît de originală, atît de patetică, atît de incandescentă de parcă ar ţîşni din creuzetul în care un alchimist a amestecat şi topit în foc pietrele preţioase cele mai strălucitoare. Mort în 1796, în pragul unei epoci care, începînd cu faimosul decret al prinţului elector al Bavariei, Karl-Theodor, în 1777, cînta prohodul barocului, cerînd „simplitatea clasicului", Maulbertsch este una din acele figuri monumentale, care au existat într-un număr atît de mare în Germania secolului al XVII-lea şi mai ales în cel de al XVIII-lea.

Arta lor nu ajunge la concluzia negării realităţii, ci la transfigurarea ei într-o realitate spirituală în manifestările ei materiale, ceea ce constituie ţinta şi împlinirea unei arte sacre. Temeliile barocului sînt deci aşezate pe bazele unui puternic realism, mai ales cînd perioada sa manieristă, care a fost un compromis cu Renaşterea, s-a încheiat. De fapt

manierismul se prezintă ca o ruptură cu realismul logic, ştiinţific, intelectual şi sensibil în acelaşi timp al Renaşterii. Idealizînd figurile mai mult decît spiritualizîndu-le, manierismul face perceptibilă, prin mărturia simţurilor, o lume de himere şi iluzii. Încă în estetica şcolii de la Fontainebleau vom vedea că apar acele lungi corpuri sinuoase avînd mobilitatea apei şi trunchiurilor tinere pe care Primatice şi Niccolo del Abate le vor împrumuta apoi lui Parmigianino cu Fecioarele sale avînd un gît prelungit peste măsură, ale căror surori, mai planturoase dar aproape tot atît de ireale, pot fi întîlnite la germanul Bartholomäus Spranger, scăldîndu-se într-o atmosferă de legendă şi vis la olandezul Cornelis van Haarlem, transformîndu-se în flăcări unde tot ce e carnal a ars deja, la acel cretan devenit toledan, Domeniko Theotokopulos, care a trecut prin Veneţia înainte de a fi numit El Greco. Acest irealism nervos şi frămîntat, voluptuos la Parmigianino şi ascetic la El Greco e încărcat de melancolie, cu o graţie dezamăgită, vizibilă la tinerii prinţi, verii lui Hamlet, pictaţi de englezul Hilliard. Anticlasic, manierismul se vrea şi antinaturalist : el inventează o lume pe măsura şi după imaginea viselor sale şi opune concepţiei obiective a realului, ce forma solidul şi lucidul substrat al Renaşterii, ideea că fiecare om îşi are propria sa realitate, că el e pentru sine singura realitate existentă. Complăcîndu-se în reverii, în reflexe, în foşnitoarele treceri de umbre peste pasiuni şi figuri, el compune un decor unde „substanţa noastră e făcută din aceeaşi ţesătură cu visele noastre", după cum spune Shakespeare, la care nimic nu merită să fie luat în serios, şi încă mai puţin considerat tragic odată ce nu există decît iluziile. Şi totuşi, în fond, aceşti mîncători de flori de lotus, refuzînd să-şi întrerupă somnul pentru a da faţă cu datoriile aspre, cu încercările necesare, ne fac o impresie dramatică.

Alături de ei, robuştii realişti din şcoala lui Caravaggio inaugurează trecerea spre barocul dramatic

printr-o puternică afirmare a obiectivului, dar e vorba de fapt de o realitate recreată interior, unde dinamismul patetic se integrează neliniştii, boală a sufletului, căreia toţi pictorii baroci îi sînt întru totul supuşi. În loc să caute voluptuoasa anihilare a manierismului, această melancolie angajează o luptă cu realitatea materială a lumii, o luptă al cărei cîmp de bătălie sînt simţurile, inima şi spiritul. Există în întreg barocul adevărat o latură în sensul propriu al cuvîntului, în faţa căreia manieriştii capitulau prin refuzul lor de a recunoaşte şi admite *ceea ce e*, problema lor iniţială fiind întrebarea asupra posibilităţii de a se acomoda, sau de a se reacomoda în voie cu fenomenele spaţiului şi timpului, cu substanţa şi sufletul, cu lumina şi noaptea, cu viaţa şi moartea.

Problema luminii este spirituală, plastică şi picturală în aceeaşi măsură, de vreme ce ea îmbracă formele vii într-o realitate schimbătoare, dar totdeauna autentică. De aici importanţa experienţelor de lumină la Gérard van Honthorst, poreclit al *Nopţii*, la Georges de la Tour, la Caravaggio, la Elsheimer şi mai ales la Rembrandt unde se prefigurează o mistică a Luminii şi Umbrei. Pentru că în fond, dacă lumina transformă realitatea lucrurilor, nu există oare o altă realitate inaccesibilă schimbărilor, liberă de vicisitudini? Căutarea ei numai în materie nu poate să-i mulţumească pe pictorii baroci. Alternativele de lumină şi noapte şi mai ales stările intermediare ale clarobscurului, îi duc la plămădirea din nou a lucrurilor prin ecleraj, care subliniază cel mai puternic dramatismul. E un ecleraj de obicei cu totul diferit de cel cotidian, un ecleraj tipic teatrului, atrăgîndu-ne atenţia în ce măsură barocul este apoteoza dramei şi relevînd progresele făcute de scenografie într-un moment cînd „se trăia teatral" şi cînd vastele scări confereau mişcărilor o teatralitate şi o muzicalitate asemănătoare operei.

Spaţiul logic şi raţional al Renaşterii, conceput de către şi pentru spiritele foarte echilibrate, se alterează îndată ce dramatismul exprimat printr-o gesticulaţie exterioară şi, în interior, prin frămîntă-

rile neliniştii metafizice, atacă această construcţie, denunţînd-o ca arbitrară şi abstractă şi substituindu-i spaţii unde ameţeala filosofică ce-i tulbură conştiinţa îl urmăreşte pe individ şi îl convinge de lipsa de stabilitate şi poate chiar de realitate a lumii care-l înconjură şi unde, înainte, îşi găsea pace, siguranţă şi certitudine.

Aceste ecleraje în care umbra şi lumina provoacă jocuri stranii, şi pe care geniul lui Caravaggio le-a impus atîtor discipoli italieni şi străini, necunoscute de către experienţa diurnă şi obişnuită, corespund mai degrabă născocirilor de noapte, din vise ale imaginaţiei. Frontiera între vis şi starea de trezie, între luciditate şi iluzia onirică este astfel din nou pusă sub semn de întrebare, şi însuşi realismul primeşte o coloratură nouă. Pentru unii realişti italieni, ca de exemplu Daniele Crespi, Mattia Preti sau Orazio Gentileschi, aceste clarobscururi nu părăsesc planul teatrului. La cei mai mari, dimpotrivă, la Caravaggio, Bencovic, Bernardo Cavallino, izbucnirea nopţii şi lupta tenebrelor cu lumina are valoarea unei confesiuni filosofice ce trădează boala spirituală a unei societăţi unde certitudinile ştiinţei şi credinţei nu mai susţin armătura solidă a gîndirii. Realul şi irealul nu mai sînt separate de graniţe cunoscute ; ele se întrepătrund, cu toate că formele dau încă dovada supunerii lor totale faţă de realitatea obiectivă. Îngerii lui Caravaggio în *Odihna în timpul Fugii din Egipt* sînt creaturi carnale, dar muzica pe care o cîntă vine din lumea de dincolo, unde aceste fiinţe trupeşti sînt fiinţe spirituale, fără ca dualitatea să uimească. Ambiguitatea, echivocul, încurcă firele şi arată deşertăciunea definirilor prea precise. Astfel, îngerii şi oamenii se pot întîlni, fără ca intimitatea lor să uimească sau să şocheze, în clarobscurul care este chiar el un mediu ireal.

Dar se poate întîmpla de asemenea ca, fără să părăsească lumina fizic exactă a realităţii obişnuite şi fără să recurgă la ecleraje teatrale, pictorul să sugereze cît de instabil şi precar poate fi sentimentul de siguranţă al vieţii lipsite de dramă într-un „mediu" intelectual şi liniştitor din punct de vedere

material şi aproape banal, *Meninele* lui Velázquez dau cel mai bun exemplu al unei enigme metafizice ascunse într-o problemă spaţială al cărei caracter straniu se simte mergînd pînă la obsesie atunci cînd treci pragul ideal al tabloului şi pătrunzi în *partea cealaltă*.

De fiecare dată cînd spectatorul simte această senzaţie de a fi chemat, atras de „partea cealaltă", el regăseşte acea ameţeală a spaţiului atît de cu grijă ascuns în realitatea cotidiană, care umple interioarele lui Samuel Van Hoogstraten şi Vermeer van Delft. Irealismul de care e plin un asemenea realism al detaliilor nu are nimic de-a face cu teatralitatea italienilor. La intimiştii olandezi, Pieter de Hooch, Janssens Elinga, de Witte construcţiile perspectivei sînt atît de subtile şi atît de complexe încît ajung la interferenţa spaţiilor închise unele în altele, în general imperceptibile pentru profan, dar propunînd iniţiatului care ştie să regăsească drumul la aceste labirinturi o plăcere a privirii şi a spiritului plină de seducţie, dar şi de nelinişte şi primejdie.

Această impresie de nesiguranţă ce ne izbeşte, psihologic şi morfologic, în pictura barocă, se comunică pînă şi materiei picturale însăşi pe care dorinţa de a exprima clarobscurul o obligă să încarce paleta cu culori sumbre, griuri pămîntii, negruri opace, brunuri mate. În acelaşi timp, spre a regăsi coloritul material exact al lucrurilor, acoperite adesea în Renaştere de irizările irealităţii şi idealităţii, şi ca să-l facă pe spectator să pătrundă adîncimile misterioase ale sufletului şi ale nopţii.

„Nocturna" e un fenomen baroc tipic, aşa cum va fi şi pentru romantici, care vor căuta aici nu adăpostul tenebrelor, ci o *altă lumină*, ducînd spre iniţierea în înalte mistere, pe care ziua nu le cunoaşte. Aceste „nocturne" sînt foarte diferite, după cum e vorba de jocurile de lumină la Elsheimer, care pune să vorbească clarul de lună cu un foc de păstori, sau de zonele de necunoscut ce tulbură şi transfigurează flacăra unei lumînări în *Sfîntul Sebastian* de Georges de la Tour, de izbucnirea

supranaturalului în viaţa cotidiană într-o mînăstire spaniolă la călugărul Fray Juan Rizi, de interioarele lui Rembrandt, unde clarobscurul ce învăluie personajele meditînd sau citind exprimă acea atmosferă de pace crepusculară dăruindu-le liniştea sau dimpotrivă neliniştea tragică ce însoţeşte *Renaşterea lui Petru, Conjuraţia lui Claudius Civilis.*

Uneori această „nocturnă" devine semnul vizibil al echilibrului spiritual ce fuge de lumina prea vie, alteori ea indică noaptea interioară, preludiu la extazul misticului dar şi chinul melancolicului căutîndu-se pe sine în umbră, prin propria sa obscuritate interioară. Melancolia şi dinamismul sînt astfel cei doi poli ai barocului între care circulă curenţi tainici. Puternicul elan vital, teren al geniului baroc, presupune ca o contrapondere — aşa cum umbra e echilibrată de lumină — obsesia morţii, a bătrîneţii, a ofilirii şi distrugerii vieţii. Secolul al XVII-lea este perioada cînd ceremoniile funebre ajung la o solemnitate şi splendoare necunoscute pînă atunci, de parcă ar vrea să glorifice Moartea, şi poate să încerce să-i exorcizeze oroarea printr-un exces de teatralitate. Tragedia îmbătrînirii inspiră portretele lui Frans Hals şi Rembrandt din ultima lor perioadă, cînd cunosc chiar ei experienţa dureroasă a bătrîneţii şi presentimentul morţii şi proclamarea macabră a degradării frumuseţii trupeşti, procesul de dezintegrare ce devorează corpul, chinuind astfel şi sufletele neobişnuite să privească moartea în faţă cu indiferenţă şi cu resemnare.

În aceeaşi epocă se manifestă şi se difuzează, în natura moartă, o temă nouă, aluzie ascunsă la constanta preocupare a morţii : *vanitatea,* despre care am vorbit, sau *vanitas.* Natura moartă, pînă atunci doar accesoriu al tabloului, un element al decorului unde prezenţa şi acţiunile personajelor constituiau esenţialul — devine ea însăşi tablou, izolîndu-se de tot ce-o înconjura şi dînd naştere unui *gen* cunoscut încă de Antichitate şi căruia barocul îi acordă o importanţă cu totul nouă, fie că e vorba de naturile moarte spaniole numite *bo-*

degones, aproape ascetice şi abstracte, fie de îngrămădirile de obiecte preţioase, de flori şi fructe, somptuoase şi senzuale, ale flamanzilor şi olandezilor.

Natura moartă corespunde plăcerii stîrnite de contemplarea unor asemenea obiecte, dar în ea se strecoară o lecţie morală care o preface într-un *memento mori*. Obiectele reprezentate capătă valoare de simboluri, de semne şi fac aluzie la precaritatea vieţii, la procesul de distrugere ce acţionează în tot ce trăieşte. Coşul plin de pahare sparte al strasburghezului Sebastian Stosskopff este o alegorie tot atît de transparentă ca şi fructele mîncate de viermi, clepsidra şi orologiul olandezilor, craniul dominînd colecţia de „curiozităţi" din tabloul lui Johann Georg Kainz, „deşertăciunea sonoră" a instrumentelor muzicale ale italianului Baschenis pe care nici o mînă omenească nu le va mai trezi la cîntec, vînatul mort al lui Heinrich Stravius.

Mai discretă decît vibrantele şi teribilele meditaţii funebre ale lui Valdes Leal la Caritad din Sevilla, cu cadavrele sale putrezind sub purpură şi mătase în cavouri pestilenţiale, alegoria morţii cuprinsă în *vanitas* vorbeşte grăitor despre rizibila scurtime a vieţii ce nu trebuie să-l preocupe pe înţelept, dar în acelaşi timp e şi un „nu uita să trăieşti" opus lui *memento mori* de către Goethe, efemeritatea existenţei îndemnîndu-ne să trăim cît mai intens, cît mai pasionat cu putinţă în scurtul răgaz ce ne este dat. De aceea e atît de important să ne bucurăm din plin de tot ce e frumos şi bun în viaţă.

Astfel se explică de ce elemente secundare ale tabloului, ca natura moartă şi peisajul, ce nu aveau valoare şi nu *existau* de fapt decît în raport cu acţiunea — religioasă sau profană — de care erau legate se detaşează din acest ansamblu şi primesc o demnitate personală, o autonomie, care le face să fie reprezentate acum în sine şi pentru sine. Naşterea şi evoluţia, paralele, a peisajului şi naturii moarte ca „genuri" independente constituie unul din fenomenele baroce cele mai caracteristice.

Începutul peisajului modern poate fi atribuit celui mai enigmatic dintre pictorii italieni din perioada de tranziţie între Renaştere şi baroc, lui Giorgione, el însuşi mai mult „baroc" decît „renascentist", adică al peisajului ca un tot, independent de personajele ce-l populează. *Furtuna* de la Veneţia şi *Cei trei filosofi* de la Viena fiind exemplele cele mai pregnante ale unei arte care înlocuieşte o acţiune ce poate fi definită direct dialectică, cu o atmosferă de muzică şi poezie lăsînd spectatorului întreaga libertate de interpretare a scenei reprezentate, spre deosebire de contemporanii săi veneţieni. Giovanni Bellini, ale cărui peisaje, oricît de eliberate ar fi, rămîn narative, Tiţian, unde ele joacă cel mult un rol de episod liric, şi Tintoretto unde sînt folosite ca decor dramatic rareori separabil de personajele de care sînt legate.

Giorgione s-a apropiat mai mult decît oricine în această epocă de peisajul pur, ce va fi una din cuceririle barocului şi unde se va desfăşura cu o strălucire negalată geniul olandezilor. Într-adevăr, în tablourile lor nu mai e vorba de peisajul anecdotic sau narativ : ele sînt fragmente de natură, transpuse direct de pe „motiv" pe pînză, ceea ce nu înseamnă că sînt împrumutate fidel dintr-un loc anume. Cînd Allaert van Everdingen picta din memorie — sau după studii aduse din natură — munţii, pădurile, apele repezi ale Norvegiei pe care le văzuse, cînd Jacob van Ruysdael recompunea, pentru ca să dea o pînză de un romantism tulburător — unul din cele mai frumoase peisaje romantice, împreună cu cele ale lui Caspar David Friedrich — cimitirul evreiesc din Amsterdam, ei *inventau* tot atît pe cît *reproduceau*, ceea ce e tipic baroc, omul adăugîndu-se naturii prin felul său de a surprinde lucrurile, de a le aranja şi exprima, de a le impregna cu starea sufletească ce le dă viaţă profundă şi secretă, ce emoţionează : acelaşi lucru l-a făcut şi El Greco în faimoasa sa *Vedere a oraşului Toledo*. Hercules Seghers merge mult mai departe chiar în rarele sale gravuri şi în

şi mai rarele sale picturi unde peisajele au o atmosferă stranie şi captivantă.

Alături de aceşti maeştri la care realul devine suprareal, pictori buni şi chiar de mare valoare ca Jan van Goyen, Albert Cuyp sau Van der Hagen rămîn, cu o anume indolenţă, fideli celor percepute, fără să meargă dincolo de lumea vizibilă, dar ştiu să dea acelor bucăţi de natură ce i-au încîntat şi prin mijlocirea cărora ne încîntă încă, — canalul, moara, casele de-a lungul canalelor, întinderea fără hotar a cîmpiilor confundîndu-se la orizont cu cerul şi marea — pulsaţia intimă a lucrurilor. Ei nu sînt adevăraţi pictori baroci, anunţînd mai degrabă pe peisagiştii romantismului tîrziu, pe Rousseau, Daubigny şi şcoala de la Barbizon, pasionaţi de „realitate" şi cu toate acestea conferind realităţii respective vibraţiile şi nuanţele emoţiei lor.

Peisajele lui Rubens şi Rembrandt marchează, dimpotrivă, o etapă capitală în dezvoltarea genului. Cele ale flamandului desfăşoară fără îndoială scene de bravură de o mare libertate a accentului, puţin prea aranjate în vederea „efectului", strălucitoare, pline de mişcare, mult mai recompuse decît cele ale olandezilor, de o splendidă ardoare în tratarea formei şi în colorit, şi puţin prea *teatrale* în înrudirea lor, îndepărtată dar uşor de recunoscut, cu pastoralele eroice ale italienilor din această epocă : Salvator Rosa de exemplu, şi nocturnul Magnasco, inspirat de un fantastic macabru şi tragic.

În modernismul lui Rubens, de la care romanticii englezi au împrumutat mult, există cu toate acestea o primejdie de academism. Peisajele lui Rembrandt în schimb sînt cu totul eliberate de această primejdie. Nici nu te mai întrebi dacă ele îşi au izvorul în vis sau în observaţia obiectivă, într-atît sînt de departe în realitatea lor intrinsecă, de ceea ce se numeşte în mod abuziv şi restrictiv realitate. Într-adevăr, natura nu este aici decît o proiecţie a lumii interioare a pictorului : culorile cu care pictează nu sînt cele văzute, ci o armonie creată în întregime din lumini aurite purtate peste

un pămînt brun ce te duce cu gîndul la lutul originar din care au fost create toate făpturile şi care se însufleţeşte şi cîntă atunci cînd lumina caldă îl pătrunde. În intimitatea şi umilinţa sa, nevroind să reprezinte un anume loc, nici să construiască un decor magnific şi somptuos, arta peisajului la Rembrandt devine o înviere feerică a splendorilor uitate şi această pastă, în acelaşi timp incandescentă şi întunecată, din care sînt frămîntate lucrurile, nu mai e un portret al lor, aşa cum nici autoportretele lui Rembrandt nu sînt fotografiile unei simple făpturi de carne.

Nu ne putem împiedica desigur, după ce am vorbit de peisajele lui Rubens şi Rembrandt, să nu ne gîndim la acelea ale unui alt artist, de care e poate temerar să-i apropiem, în aşa măsură avem obiceiul să vedem în el un clasic : Poussin. Este el oare un pictor baroc ? Şi în mod firesc ne punem şi întrebarea : există un baroc francez ? La prima vedere s-ar părea că pictura franceză e rebelă barocului, că ea refuză tot ce poate să-i semene şi poate că prezenţa şi urmele spiritului baroc pot fi ghicite mai degrabă în muzică, în pompa religioasă şi profană, şi în unele forme ale vieţii sociale.

Nu e mai puţin adevărat însă că Poussin s-a apropiat uneori de peisajul pur în aceeaşi măsură ca olandezii şi italienii şi cu destul succes ca să putem spune că a excelat în acest gen ; martori sînt *Secerătorii* şi *Reintoarecerea din Canaan* unde anecdota este limitată la un minimum de personaje şi de acţiune. Unele locuri în faţa cărora a lucrat sînt uşor de recunoscut chiar şi astăzi în tablourile în care le-a transpus. Totuşi recompunerea, rară la olandezi, este probabil în opera sa o moştenire de la italieni şi în mod sigur o evidentă voinţă dictată de un temperament clasic. Chiar dacă barocul nu e prezent la Poussin decît accidental sau ca veleitate, el dă uneori tablourilor sale o muzicalitate ce nu e străină de cea a lui Giorgione ; în ceea ce priveşte desenele lui, masele arborilor puternic înnegrite, umbrele de multe ori dese şi grele, contrastînd cu luminile aproape

orbitoare, se apropie mult, fără îndoială, de clarobscur și ne duc cu gîndul la o „nocturnă" de o natură specială care n-are nimic comun desigur cu Elsheimer sau Caravaggio, dar a cărei apartenență la baroc ar putea fi susținută.

Așezat alături de Poussin, peisajul lui Lorrain ne poate duce la o concluzie analoagă, cu singura diferență că, fiind mai puțin obiectiv ca el și mai înclinat să picteze reprezentările visurilor sale decît realitatea obiectiv percepută sau clasic ordonată, Claude Gellée, romanist ca și Poussin și ca și acesta, format de Italia, își păstrează sufletul nordic și tendința acesteia de a da forme viselor și de a urmări dincolo de vizibil invizibilul ce-i scapă și fuge în clipa cînd crede că ajunge la el. Amîndoi au elaborat în moduri diferite viziunea și lecția acelei *campagna* romană și au adaptat la clasicismul lor francez implicit achizițiile barocului de la care erau dispuși să împrumute, dar refuzau să-i cedeze cu totul. Watteau le datorează mult amîndorura, dar născut în pragul Flandrei, e și el, în multe privințe, un „nordic" ; de fapt prin el, deși s-a născut în 1684, doar cu doi ani după moartea lui Lorrain și douăzeci de ani după cea a lui Poussin, barocul începe o nouă etapă — rococoul, deși conține deja preludiul și toate presentimentele romantismului cu care se va învecina în Franța prin Fragonard, născut la unsprezece ani după moartea lui Watteau, dar fiind în atîtea privințe contemporanul său, cu Hubert Robert chiar mai tînăr cu un an.

Pactul dintre voluptate și melancolie din picturile lui Watteau, presentimentul morții asociat cu o senzualitate rafinată și aproape maladivă, dau peisajelor sale magia „depărtărilor" de neajuns, către care se îndreaptă acel *personaj văzut din spate*, atît de frecvent în opera sa, cu sensul lui enigmatic. Tonurile vaporoase, împrumutate de la paletă, părînd că adoptă catifelarea pastelului și reflexele tapiseriei (aceste două forme erau suprem reprezentative pentru spiritul secolului al XVIII-lea și pentru estetica sa), precizia exactă a

desenului, de exemplu în transpunerea mîinilor nervoase și trăind o viață autonomă contrastînd cu reflexele unduitoare ale stofelor, adaugă la misterul marilor parcuri feerice ca și tapiseriilor cu frunze ale Evului Mediu, taina sufletelor chinuite care se caută sau fug unele de altele în clarobscurul amurgurilor de vară. Astfel reapare la pictorul din Valenciennes, în secolul al XVIII-lea, *supranaturalitatea* nordică învăluind cu o grație stranie și aproape neliniștitoare acele „serbări galante", situate la jumătatea drumului între baroc și romantism și, chiar mai mult încă, aruncînd o punte de la o epocă la alta peste arbitrarul resurecției clasicismului ce caracterizează sfîrșitul acestui secol și începutul celuilalt.

Suprarealitatea, supranaturalitatea se relevă deopotrivă celui ce știe să le recunoască în opera lui Velázquez, tehnician magistral al tușei și culorii, portretist îndrăgostit de „necunoscutul" ființei lăuntrice la fel ca și de splendorile vizibilului. Cazul lui Velázquez este mai puțin simplu decît se crede de obicei și nu e posibil să examinăm aici, chiar simplificînd mult, conținutul ermetic al unor tablouri ca *Torcătoarele* și *Meninele* (Muzeul Prado din Madrid).

Se spune adesea că Velázquez e „pictor între pictori" prin aceea că fără *exteriorizarea* efectelor unde se manifestă o incomparabilă virtuozitate în redarea stofelor, a luminilor, a carnației, el reușește miracolul unei *picturi pure*, uluitoare doar prin calitățile ei materiale. Forța și delicatețea se unesc în această artă unde cunoașterea supremă, perfectă, a propriilor țeluri și mijloace își acordă eleganța unei aparente facilități. Dacă mergem însă dincolo de geniala execuție a unei picturi aflată sub semnul echilibrului suveran al spiritului și sensibilității, caracterizată prin precizia unui ochi atent la cea mai mică vibrație a luminii și la fixarea unei materii picturale fluide și cu ape în forme ce tresaltă, fiind totuși fixate pentru eternitate, descoperim o concepție neliniștită și tulburătoare a spațiului în compoziția tabloului *Meninelor* unde solidele, atmosferice, se

îmbucă unele în celelalte, se întrepătrund lăsînd spectatorului o vagă impresie de irealitate.

Aceeaşi irealitate ne surprinde şi în construcţia *Torcătoarelor* unde trei lumi net distincte se clădesc în profunzime pe trei planuri, sugerînd prezenţa şi juxtapunerea figurilor aparţinînd unor lumi diferite. Vizitatoarele atelierului de ţesut şi ţesătoarele caracterizate corporal prin acea robustă şi concretă realitate, care e înainte de toate privilegiul picturii spaniole din secolul al XVII-lea, sfîrşesc prin a ne părea la fel de problematice ca şi figurile reprezentate pe tapiseria atîrnată pe peretele atelierului. Formele vii şi formele ţesute ajung astfel, fără a se recurge la vreun artificiu iluzionist, să fie la fel de reale — sau, dacă vreţi, la fel de ireale — într-o lume de iluzii „practice" şi de evidenţe ipotetice, unde omul pare să fie făcut, aşa cum spune Shakespeare „din aceeaşi materie ca şi visele lui."

IX. ÎNTRE VIS ŞI REALITATE: ROMANTISMUL

Pentru a înţelege ce a adus romantismul picturii europene, să ne întrebăm mai întîi care sînt trăsăturile caracteristice ale „omului romantic" — *Homo romanticus* — şi apoi vom examina ce cere el artei, ce îi dă şi ce primeşte de la ea. Acest „om romantic" apare diferit reprezentat în funcţie de ţările unde îl întîlnim. În Franţa gravurile timpului ne arată un tînăr îmbrăcat cu veşmintele lui Hamlet — prinţul Danemarcei devenise eroul tipic al romantismului în timp ce Shakespeare devenea zeul teatrului de avangardă — zbătîndu-se să scape de visele groaznice ce-l năpădesc sau sprijinindu-se trist pe un mormînt la umbra sălciilor plîngătoare şi a chiparoşilor. Melancolia îl copleşeşte, îl macină şi distruge în el gustul vieţii, dragostea de acţiune şi dorinţa de a realiza plenar, fără societate şi împotriva ei chiar, aspiraţiile individualităţii lui, imperativele unicităţii sale. Portretele, cele ale lui Chopin şi Georges Sand de Delacroix, printre altele, învăluie personajul într-o atmosferă de nostalgie unde se pierde şi se cufundă.

În Germania el e cu totul altfel : Franţa şi Germania putînd fi considerate ca doi poli opuşi ai romantismului, iar pictura lor afirmînd în fiecare clipă această opoziţie. Portretul de dincolo de Rin relevă nu un om pierdut într-o reverie durerosă şi paralizantă, ci dimpotrivă chipuri

încordate şi pasionale, neliniştite, desigur, dar de o nelinişte ce la ele devine dinamică ; le este comună această intensitate a privirii, captivîndu-l pe interlocutor, ce scrutează şi cucereşte depărtările, ce percepe şi modelează formele ; această privire *faustică* nu e însă privilegiul romantismului de vreme ce o recunoaştem deja ca un semn caracteristic al sufletului german la Dürer, la Altdorfer, la Baldung Grien. În timp ce portretul englez, chiar şi în clipele sale cele mai „romantice", este rezervat, evitînd şi refuzînd să devină o mărturie sau o confidenţă, portretul german de la începutul secolului al XIX-lea, ca şi cel din secolul al XVI-lea dezvăluie în întregime fiinţa cu drama ei lăuntrică. În ceea ce priveşte modul în care imaginaţia ilustratorilor compune figura ideală a personajului romantic şi ca e foarte semnificativă pentru spiritul timpului. Această figură tipică e adesea cea a studentului vagabond, întrupînd în acelaşi timp poezia şi dragostea de aventură, formaţia studioasă în mai multe universităţi, conform tradiţiei germane, şi aspiraţia spre cuprinderea tuturor depărtărilor. Acest student aparţine, prin modul cum este îmbrăcat, perioadei de tranziţie între Evul Mediu şi Renaşterea pe care Germania o considera ca esenţialmente medievală şi „gotică" ; unii romantici dintre 1800 şi 1820 poartă cu predilecţie, şi nu fără oarecare afectare, costumul „vechi german", mai degrabă fantezist decît fidel realităţii istorice, fiind el însuşi o mărturie şi o revelaţie a unei stări de spirit.

Atunci cînd *Homo romanticus* e un artist, i se întîmplă să-şi formuleze şi să-şi definească estetica şi, în acelaşi timp, concepţia despre lume, raporturile sale cu natura şi cu spiritul — pentru că acestea sînt fundamentele cele mai importante ale gîndirii sale estetice — în cîteva fraze cheie care trebuie preţuite cum se cuvine. Dimpotrivă, trebuie citită şi reţinută cu multă rezervă şi suspiciune faimoasa frază pronunţată de Goethe într-una din conversaţiile sale cu Eckermann : „Numesc clasic ceea ce este sănătos, romantic ceea ce este morbid" ; aceasta poate fi o butadă

sau o ripostă plină de enervare sau exasperare, mai degrabă decît o condamnare fără apel aşa cum e văzută de obicei. E posibil de asemenea ca Goethe să fi vizat pe falşii romantici, sau pe romanticii abuzivi, care meritau acest verdict.

Din antologia textelor capitale ale artiştilor romantici, vom extrage numai cîteva documente dintre cele mai frumoase şi mai instructive, renunţînd să le comentăm ca să nu le reducem ascuţişul. Primele vor fi confesiunile pictorilor, de vreme ce pictorii sînt în cazul nostru cei ce, în mod firesc, au dreptul să-şi spună cuvîntul înaintea celorlalţi. Să ascultăm deci ce au să ne spună aceşti artişti şi să le păstrăm spusele în memorie ca nişte chei valabile nu numai pentru aceşti artişti şi pentru operele lor ci şi pentru ansamblul mişcării romantice în întregul ei.

Din carnetele pictorului german Caspar David Friedrich vom scoate două înalte învăţături, unde se defineşte cel pe care David d'Angers l-a numit, după vizita făcută în atelierul său de la Greifswald, „inventatorul peisajului tragic". „Pictorul nu trebuie să picteze numai ceea ce vede pe dinafară, ci şi ceea ce vede în el insuşi. Dacă nu vede nimic în sine, atunci să nu mai picteze ce vede în faţa lui. Altminteri, tablourile sale vor semăna cu paravanele în dosul cărora nu te aştepţi să întîlneşti decît bolnavi şi morţi". Despre identitatea spiritului şi naturii şi despre revelarea divinului existent în cele mai mici obiecte, Caspar David Friedrich ne spune : „Dumnezeu e pretutindeni, în cel mai mic grăunte de nisip ; odată am vrut să-l înfăţişez şi în trestii". Astfel se explica acea *divinizare a peisajului,* fenomen romantic prin excelenţă, manifestîndu-se sub aspectele sale destul de diferite în Germania, în Anglia, în Franţa, aşa cum vom vedea mai tîrziu.

Carl Gustav Carus, care a fost şi un savant, unul dintre cei mai celebri *filosofi ai naturii* germani şi un pictor de peisaje din şcoala lui Caspar David Friedrich a precizat în ale sale *Nouă scrisori asupra picturii peisajului* estetica şi etica acestei arte. „Numai atunci cînd recunoşti, sau cel

puțin ghicești, în vasta natură de la suprafața planetei noastre prezența unui principiu spiritual de viață, întregul decor al peisajului primește un sens mai elevat : numai pornind de aici vom putea înțelege și simți această legătură spirituală dintre mișcările și metamorfozele Naturii exterioare și variațiile simțămintelor noastre." Tot Carus a spus : „Inconștientul este expresia subiectivă indicînd ceea ce cunoaștem obiectiv sub numele de natură." Această dominantă filosofică ce se poate observa la artiștii germani îi distinge radical și profund de pictorii francezi mai raționali considerînd suspectă metafizica, concentrîndu-se aproape exclusiv asupra problemelor de pictură — mai mult decît plastice — și relevînd o estetică practică, *aplicată*. Pentru Delacroix și pentru Géricault însemnătate are înnoirea manierei de a picta, și nu modificarea filosofiei artei sau îmbogățirea ei cu un element nou. Mijloacele de expresie contează mai mult decît ceea ce urmează să fie exprimat, și cu toate că romanticii francezi practică încă pictura cu „subiecte", *modul de a exprima* este obiectul tuturor eforturilor lor în detrimentul „conținutului". În ființa lor intimă, ei rămîn clasici prin natură și formație, chiar dacă revolta lor împotriva clasicismului e sinceră și eficace. Exemplul lui Delacroix, care cu trecerea timpului și „distanțarea" ne apare din ce în ce mai mult un mare clasic, e foarte evident, și această dublă natură sălășluind în el bine echilibrată, îi dictează următoarea frază, ca un portret intim al artistului și un rezumat al operei sale : „Arta este beție ordonată."

Opusul lui Delacroix, sculptorul francez Auguste Préault, contemporanul său, om cu vise mari și imaginație grandioasă, care propunea sculptarea efigiei lui Vercingetorix pe un munte din Auvergne și se mira că oferta lui nemaiauzită a fost respinsă, se definea în întregime în aceste cîteva cuvinte : „Eu nu sînt pentru finit. Sînt pentru infinit". Dar Préault e o excepție printre romanticii francezi, păstrînd voit sau nu, pînă și în „excesele" lor, un fond inalienabil de rațiune și

măsură, dintre care nici unul n-ar fi zis precum pictorul fantastic elvețian H. H. Füssli : „Înaintez pe o mare fără țărmuri și fără fund." Există totuși un element comun unindu-i pe toți și plasîndu-i în aceeași tabără împotriva clasicilor : fie că sînt nordici sau mediteraneeni, cu toții vor să afirme și să manifeste în operele lor predominarea sentimentului. Vorbind parcă în numele lor, englezul Constable se explica pe sine și îi explica în același timp : „Pictura este pentru mine sinonimul sentimentelor". Și, ca un erou, germanul Philipp Otto Runge, unul dintre maeștrii cei mai pasionați ai romantismului german, alături de Friedrich, răspunde : „Arta nouă trebuie să reflecte viața spirituală a omului prin mijlocirea naturii." Dacă s-ar încerca să se dea o definiție completă romantismului, ea ar putea fi găsită deja în totalitatea ei, în fraza poetului Novalis : „A fi romantic înseamnă a da cotidianului un sens elevat, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului strălucirea infinitului." Să ne oprim la acest text definitiv, nemaicontinuînd cu numeroasele citate ce n-ar avea conciziunea plină de forță și solemnitatea de oracol a cuvintelor lui Novalis.

Din punct de vedere estetic și pictural, ce aduce oare nou romantismul ? În ce consistă antinomia între *Homo romanticus* și *Homo classicus* și cum se manifestă această antinomie în operele lor ? Orice mișcare nouă este în același timp avînt înainte și privire în urmă, bazată pe un trecut îndepărtat, preferat trecutului apropiat pe care îl refuză și a cărui moștenire e dată de-o parte chiar dacă influența ei se face simțită, e salt în necunoscut, *în ceea ce nu există încă* și nu va fi decît pentru că artiștii îl vor crea.

Reîntoarcerea la Evul Mediu e o trăsătură comună romantismului european, începînd cu Evul Mediu îndepărtat, înconjurat de cețurile începuturilor, ca cel al lui Ossian, al Nibelungilor sau din Saga-uri, pînă în secolul al XV-lea despre care nu se știe dacă e în întregime medieval sau mai de-

grabă renascentist. Astfel, nazareenii germani ai ghildei Sfîntului Luca, voind să reînvie pictura sacră și trăind ca niște călugări laici într-o mînăstire romană, îi confundă pe Rafael și Perugino, considerați de ei „primitivi", cu autenticii primitivi, cum sînt maeștrii frescelor de la bazilica din Assisi, pe care nu știu încă să le *privească*. Capacitatea de a privi și maniera de a privi redau de fapt viață operelor uitate. Doar influența proastă a clasicismului din „Epoca luminilor" și separarea de baroc, de care erau totuși legați și din care descindeau, poate explica de ce îi considerau arhaici sau arhaizanți pe pictorii germani din timpul lui Dürer și pe contemporanii lor italieni. Pe aceștia îi iubeau pentru ceea ce găseau „naiv" în ei, mai mult decît pentru uluitoarea lor perfecțiune picturală, căci naivitatea, comoară pierdută, pe care doreau s-o regăsească, le părea a fi idealul demn de a fi impus unei arte *noi*, adică debarasate de orice legătură cu barocul și clasicismul. De aici și reîntoarcerea la gotic ca antidot împotriva tiraniei Anticului, impusă de estetica lui Winckelmann.

Arta sacră propriu-zisă, în sensul tradițional al termenului, pare destul de săracă în perioada romantică. Reîntoarcerea la gîndirea și sentimentul creștin se exprimă mai bine în literatură decît în pictură, în ciuda unor evenimente atît de importante ca publicarea *Geniului creștinismului*, care a avut o influentă considerabilă asupra „reîntoarcerii" și a valului de convertiri la catolicism cuprinzînd un mare număr de scriitori și artiști, germani îndeosebi. Pasiunea pentru Evul Mediu și pentru gotic — care este mai vizibil al acestuia și este privit în întreaga Europă ca reprezentînd arta sacră prin excelență — înseamnă nostalgia unității pierdute și dorința de a o reface după marea ruptură provocată de Reformă și puternicul curent ateist, consecință a „Vîrstei Luminilor". Devastările Revoluției și secularizarea bisericilor, a mînăstirilor, ordonate de către Napoleon, și avînd ca urmare distrugerea și scoaterea la mezat a comorilor de artă religioasă veche, au provocat

de asemenea o reacție în favoarea acestei arte, pe care oamenii au început s-o iubească sentimental înainte chiar de a-i înțelege adevărata valoare artistică.

Cu excepția cîtorva tablouri ale lui Delacroix și mai ales a picturilor din capela Saints-Anges de la Saint Sulpice, arta sacră din Franța n-a dat decît opere de valoare medie, și fără mare rezonanță artistică. În Germania, ghilda Sfîntului Luca, întemeiată de cîțiva pictori, în cea mai mare parte convertiți, n-a dat decît opere destul de reci, în ansamblu. Goethe avea dreptate cînd le reproșa lui Cornelius, lui Overbeck și discipolilor lor, grupați la mînăstirea Sant'Isidoro la Roma, părăsită în urma secularizării, pretenția de a crea o artă nouă, în timp ce, în realitate, ei nu făceau decît să privească în urmă luîndu-și exemplele și modelele din trecut. De fapt, în stilul măsurat, mai mult grafic decît pictural, al celor numiți „nazareeni", nu exista nimic în stare să dea viață unei arte cu adevărat noi. Ca și prerafaeliții englezi, mărturisind și ei predilecția pentru trecut și dorința de a reveni la el, nazareenii nu erau capabili să inoculeze un sînge tînăr, bogat și rodnic acestei arte sacre cu ultimile ei vîlvătăi în barocul italian, german și austriac și ofilită în secolul al XVIII-lea, lipsită de orice sentiment autentic, viguros, sincer, izvorît chiar din suflet, care s-o regenereze. În mod justificat se poate denunța la confrații Sfîntului Luca ca și la Burne-Jones care a decorat cu toate acestea cu numeroase vitralii pioase, bisericile engleze, o „manieră" mai mult intelectuală decît afectivă, puternic impregnată de *literatură*; cu toată absoluta și adesea emoționanta sinceritate a nazareenilor, ei sînt paralizați și inhibați de dorința lor de a rămîne legați de modelele pe care singuri și le-au ales ca să le imite și care erau mai ales maeștrii Renașterii italiene (care pentru ei reprezentau încă Evul Mediu), dominate de grandioasele figuri ale lui Rafael și Michelangelo. Se pot, fără îndoială, alege maeștri și mai mediocri, dar o artă care voia și trebuia *să meargă*

înainte își compromitea dinainte succesul eforturilor sale prin încătușarea atît de decisă de trecut.

Sentimentul religios al romantismului, strălucit expus în literatură, n-a dat deci în pictură decît puține opere importante și într-adevăr noi. O moștenire prea grea apasă pe conștiința și pe ochii pictorilor care admirau trecutul medieval (sau crezut ca atare), cu aceeași orbire ca și clasicii idolatrizînd Antichitatea ; faptul că Societatea Prietenilor Artei de la Weimar, al cărei promotor și animator era Goethe, nu oferea ca subiecte de concurs decît episoade extrase din lucrările latine și grecești, reprezintă cealaltă față a *opresiunii exercitate de trecut,* de care sufereau în egală măsură, dar fără să fie conștienți de aceasta, un Ingres și un Overbeck, pentru care în afară de Rafael și contemporanii săi, nu exista salvare estetică.

Sensul *sacrului,* care nu putea să inspire plenar formele noi într-o artă pe care o vom numi *bisericească,* se muta într-un domeniu unde nu se dezvoltase pînă atunci : peisajul. Comuniunea cu natura, de unde poeții și pictorii romantici își trag bogata și calda inspirație, e amplificată de descoperirea noilor frumuseți naturale pe care poate oamenii n-au știut cum să le înțeleagă și n-au știut să le *vadă* — căci modul de a vedea diferă de la o generație la alta, cea nouă *privind* forme pe care predecesoarele ei n-au fost în stare să le vadă ; munții înalți, de exemplu, ne oferind oamenilor din secolul al XVIII-lea decît „locuri oribile" pe care le simțeau străine de sensibilitatea lor și îi speriau chiar, au fost pentru prima dată simțiți și înfățișați de pictorul tirolez Joseph Anton Koch în toată splendoarea lor ciudată și misterioasă. Spațiul nesfîrșit al mării, unde aceiași oameni ai secolului al XVIII-lea erau dezorientați și pierduți, deschide romanticilor un univers fără margini spre care aspiră imaginația lor, favorizînd acea contopire și confundare a omului cu elementele reprezentînd adevărata comuniune așa de necesară artei de la începutul secolului al XIX-lea și însemnînd

atît percepția realului, a întregului real, cît și descoperirea suprarealului în realitatea însăși.

Așa s-a născut o nouă natură : nu o natură îngrijită și îmblînzită ca cea din grădinile și parcurile secolului al XVIII-lea, nu o natură ca cea a lui Rousseau, pe măsura oamenilor, plăcută și primitoare pentru oameni, ci o sălbăticie neîmblînzită a forțelor elementare, de care oamenii se depărtează cu prudență și spaimă, străduindu-se să o domesticească, sau, atunci cînd nu aveau influență asupra ei, să se depărteze de ea, să o ignore. În ea nu se mai zăresc divinitățile păgîne antropomorfe ale clasicismului, nimfele fîntînilor, pajiștelor, boschetelor, ci „adevăratul Spirit al pămîntului", ce nu poate avea chip omenesc căci e infinit de departe și deasupra oamenilor. Tabloul de altar pictat de Caspar David Friedrich pentru biserica din Tetschen, *Crucea pe munte,* unul din fenomenele de adîncă semnificație, nu tratează nici una din temele tradiționale tipice acestui gen de compoziții ci reprezintă numai un peisaj ; un peisaj unde natura divinizată a acelor *Naturphilosophen* înlocuiește imaginea lui Dumnezeu și a sfinților.

Comandat în 1807 de contele Thun-Hohenlohe pentru capela particulară a castelului său, tabloul de altar de la Tetschen e unul din momentele capitale ale picturii romantice. Cu un an înainte, Caspar David Friedrich călătorise în munții Siebengebirge și, cum era și firesc, peisajul grandios și sălbatic i-a inspirat această compoziție neobișnuită. Într-adevăr, se vede aici o cruce înfiptă pe vîrful unei culmi stîncoase pe care se cațără brazi imenși îndrăgiți de acest pictor ca simbol al pădurii germane. Razele soarelui în amurg, răspîndite în evantai pe tot fundalul tabloului, aruncă o lucire aprinsă de bronz roz ce pare să incendieze stîncile și arborii. Criticul oficial Ramdohr a reproșat în mod violent acestei picturi caracterul ei bizar și păgînismul ei, ceea ce însemna o totală neînțelegere a artistului care, departe de a cădea în panteism, rămîne un bun luteran. Dacă
 crucea pare aici un accesoriu al tabloului și nu

elementul principal, aceasta e pentru că Friedrich a vrut să arate că natura întreagă, cu violenţa ei elementară şi irezistibilul avînt vegetal şi mineral al materiei, îl înalţă pe Cristos pînă în slava cerului, în chiar inima acestei lumini, care, în viziunea pictorului, e spirituală şi materială în acelaşi timp. Crucea nu pare să aibă importanţă mai mare decît micile figuri ce apar, minuscule pe întinderea imensă, din *Călugăr umblînd pe malul mării* sau din *Peisaj nocturn cu curcubeu,* unde omul, plimbîndu-se în pantaloni albi şi haină roşie, este Friedrich însuşi, pentru că natura atotputernică, creînd totul şi mistuind totul, este Forţa supremă, energia ce animă universul şi îl perpetuează.

După peisajul documentar al olandezilor din secolul al XVII-lea şi *pastoralele eroice* ale pictorilor baroci italieni, natura divinizată de romantici e în acelaşi timp o recompunere a realului şi un studiu amănunţit, obiectiv, ştiinţific al tuturor părţilor acestui real. Peisajul romantic nu este o construcţie ideală şi fantezistă ca cel al *vedutiştilor* înfeudaţi italienilor în secolul al XVIII-lea. Nenumărate şi precise desene de trunchiuri şi stînci pregătesc, pentru tablourile lui Friedrich, bazele marii sinteze lirice, simfonice, care avea să contopească, în stadiul de pictură, toate aceste elemente în intensa undă muzicală unde sonorităţile lor se amestecă. Pictorul romantic e un om trăind afară, în contact imediat şi constant cu natura, simţind-o cu toate simţurile sale, îmbătîndu-se de umezeala cîmpurilor şi lizierelor pădurii, bătut de soare şi vînt, şi înflăcărat de acea bucurie panică iscată din comuniunea cu elementele. Atunci cînd Ruskin spunea despre Constable că el „putea să surprindă dintr-un peisaj atît cît ar putea să surprindă un cerb şi o ciocîrlie împreună", el sublinia apartenenţa la natura ce caracterizează, încă dinaintea faimoasei şcoale de la Barbizon, lucrul *după motiv.*

În loc să picteze în atelier, după reţete şi cu „zemuri" de atelier, după studii după motiv, tabloul e executat în întregime afară, cu emoţia ce-l pătrunde pe pictor. Peisajul real *intră în tablou* direct, nu însă fotografic, deoarece ochiul pictorului şi sensibilitatea sa „interpretează" totdeauna fenomenul exterior, într-un moment cînd omul şi lucrurile devin una. *Portretizat* de Constable, peisajul de ţară englez îşi păstrează prospeţimea suplă şi concentrată, cu irizările de lumină în frunzişul umed şi vastele spaţii ale cerului traversat de nori călători, pe care pictorii britanici Girtin, Cozens, Constable şi mai ales Turner îi vor contempla cu plăcere şi îi vor surprinde în tablourile lor în efemera şi lenta lor hoinăreală.

Pentru William Mallord Turner, care a început prin a rivaliza cu Claude Lorrain, comuniunea panteistă cu natura e împinsă atît de departe încît după ce a introdus în peisaj figuri mitologice, el ajunge la o totală distrugere a formelor într-un fel de ceaţă luminoasă unde contururile dispar, unde diferenţele se anulează. Reynolds spunea că nu sînt decît „vise colorate", dar adăuga că poţi trăi şi muri cu plăcere în faţa unor asemenea vise. Să nu vezi, şi în consecinţă să nu reprezinţi, decît o ceaţă mişcătoare, încărcată de aburi, prin care se joacă razele de soare, înseamnă desigur să împingi pînă la ultima limită anihilarea individualităţii artistului şi a tuturor componentelor peisajului. Dar aici, ca şi la Friedrich, ca şi la Constable şi mai tîrziu la Courbet şi Rousseau, e vorba de reproducerea peisajului lăuntric al artistului, a lumii sale spirituale proprii, a cărui oglindă e peisajul exterior, obiectiv.

Peisagiştii romantici au inventat deci *peisajul spiritual,* dar în loc să idealizeze realul ca *vedutiştii,* pînă la a-l aboli şi a-l reduce la un decor de teatru, ei au scrutat şi analizat realitatea cu un spirit într-adevăr ştiinţific, comparabil cu cel care-i conducea în căutările lor pe filosofii naturii, neîncetînd să fie în sensul cel mai plenar şi mai strict al cuvîntului savanţi, dar practicînd şi o concepţie aproape mistică a naturii. Artă de curte, aristocratică, pictura secolului al XVIII-lea idealizase şi irealizase natura, mergînd pînă acolo încît

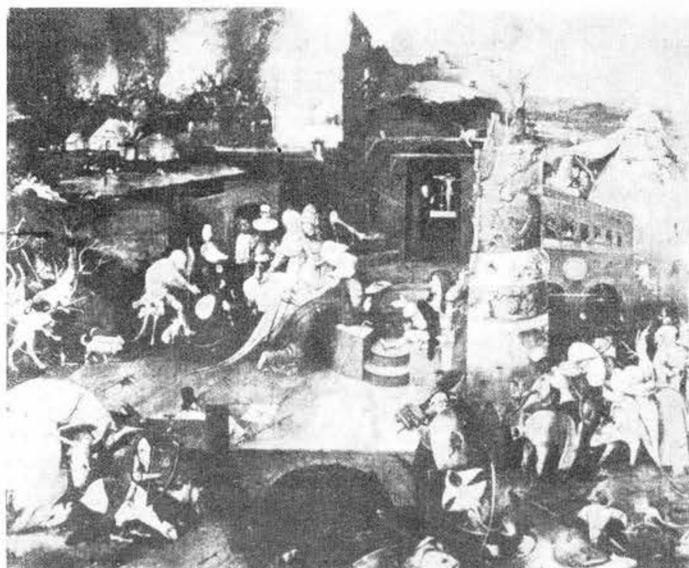
o dorea asemănătoare cu un decor de teatru sau cu serbările princiare. Marea reacție a romantismului a constat în primul rînd în dezaristocratizarea ei, simțind *împreună cu* poporul, *ca* și poporul, colectiv, surprinzînd adevărul lucrurilor, cu senzorialitatea lor autentică și directă : de aici importanța emoțiilor olfactive la Courbet și Delacroix : frunzele putrezind în umezeala marginii de pădure, părul asudat al unui cal, parfumul de mirodenii și opiu al unui trup oriental.

Lui Caspar David Friedrich i-a revenit misiunea să realizeze mai complet și mai intim decît oricare alt pictor această contopire a realității și suprarealității, a naturii și supranaturii. Tot un privilegiu al pictorilor germani, al elvețianului Calame, al danezului Johan Christian Dahl, ca și al lui Philipp Otto Runge, Blechen, Carl Gustav Carus, a fost și fixarea sufletului lor în peisajul care era în același timp propria sa realitate și reflexul universului spiritual al artistului. Dacă sufletul e mai puțin angajat la pictorii englezi și mai ales la cei francezi, aceasta se întîmplă pentru că aceștia din urmă păstrează, cu toată cufundarea lor în elementar, distincția clară dintre eu și non-eu. Nici unul din ei, nici chiar Théodore Rousseau, cel mai aproape de a o face, nu se *pierde* în natură ; ei se feresc de o comuniune care ar putea ajunge la confuzie ; tabloul e mărturia și rezultatul unui contact intim în care, cu toate acestea, distanța între termeni nu e abolită.

Realismul romanticilor rămîne încărcat de spirit : nu e brutal și gol, în stare brută ca acela al naturaliștilor, reacție și revoltă intenționată împotriva predecesorilor lor, respingînd orice amestec al sufletului și chiar al sensibilității. Romantismul cere realului să-i alimenteze cu ceva nou sensibilitatea și sentimentul poetic. Natura nu intră niciodată așa cum e ea în tablou, așa cum o înregistrează cu indiferență ochiul obiectivului fotografic : ea trece prin toate straturile emoției, sentimentului, pasiunii, înainte de a se fixa în forme pictate. S-a spus despre peisaj că e o stare sufletească și aceasta îi dă o înaltă valoare de



ALBRECHT ALTDORFER:
Bătălia lui Alexandru (detaliu, Apus de soare) — München, Alte Pinakothek



HIERONYMUS BOSCH:
Ispitirea sfîntului Antonie (panoul central) — Lisabona, Muzeul de Artă

PIETER BRUEGEL:
Căderea lui Icar — Bruxelles, Muzeul de Artă



RUBENS:
Hélène Fourment cu copiii ei — Paris, Muzeul Luvru



VELÁZQUEZ:
Portretul reginei Maria-Ana de Austria
— Madrid, Muzeul Prado





REMBRANDT:
Sindicii postăvarilor
(detaliu)
— Amsterdam,
Rijksmuseum



CLAUDE LORRAIN:
Peisaj din cîmpia romană
— Paris,
Muzeul de la Petit-Palais



ORAZIO GENTILESCHI:
Martirii Valens, Tiburtiu și
Ceciliu — Milano, Pinacoteca
di Brera

DELACROIX
Moartea lui Sardanapal (detaliu)
— Paris, Muzeul Luvru

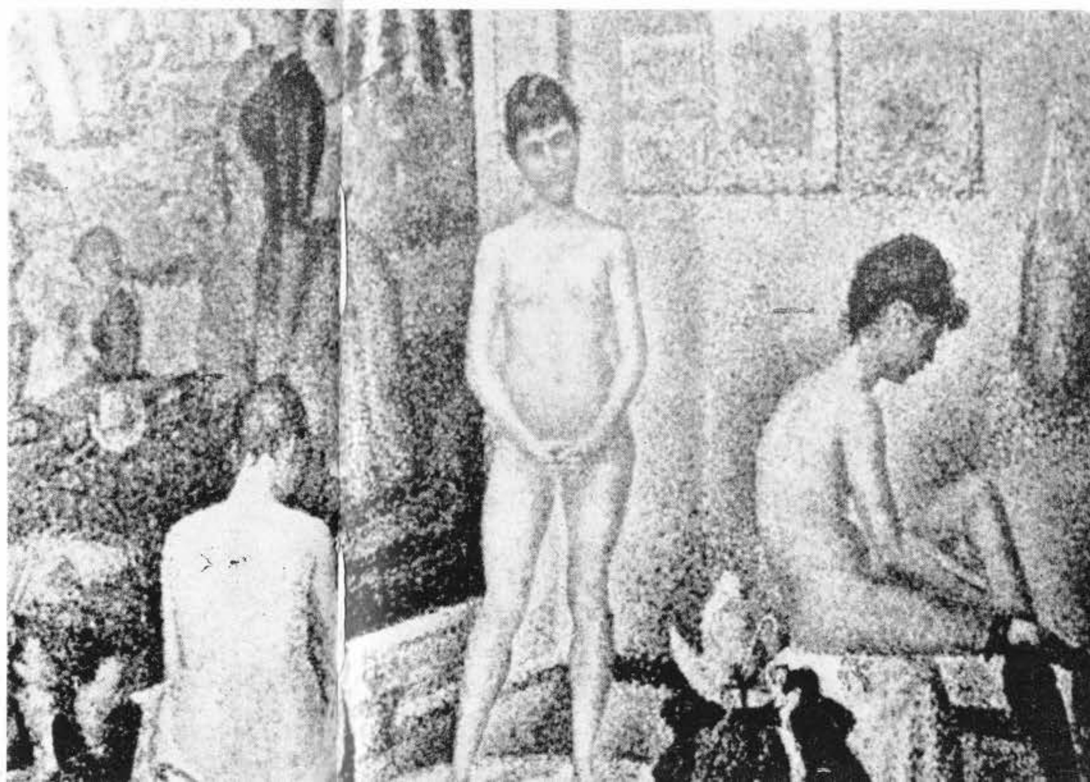




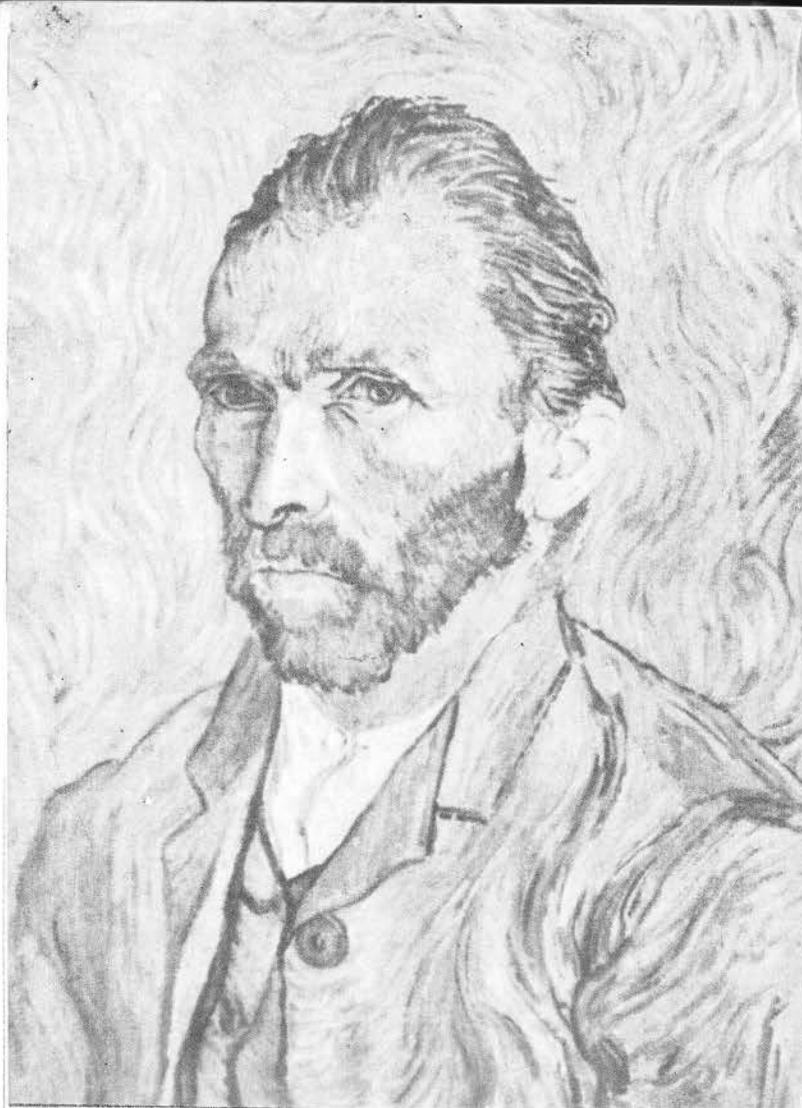


CLAUDE MONET : Nuferii (detaliu) — Paris, Muzeul Orangeriei

CÉZANNE:
Grandes baigneuses — Philadelphia, Muzeul de Artă



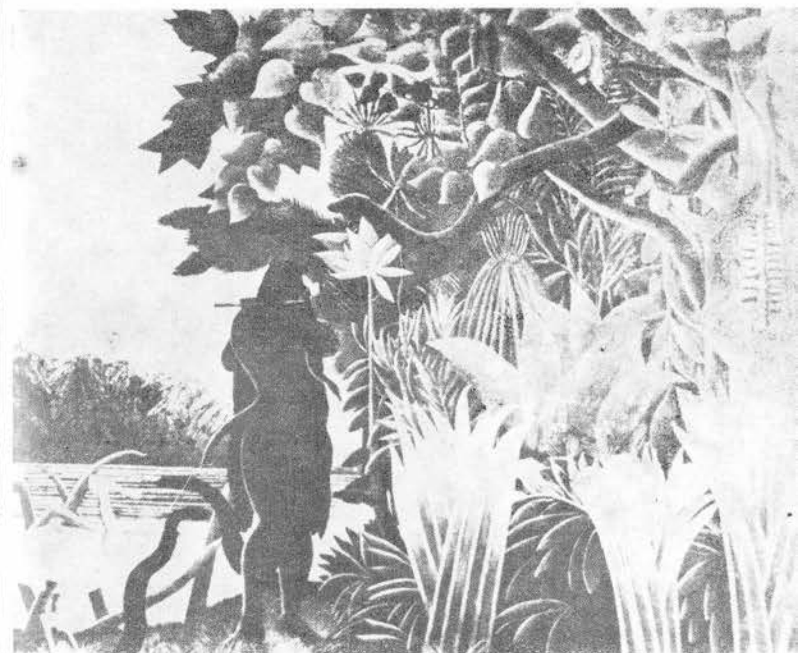
SEURAT:
Femei pozînd — Philadelphia, Muzeul de Artă



VAN GOGH:
Autoportret — Paris, Muzeul Jeu de Paume



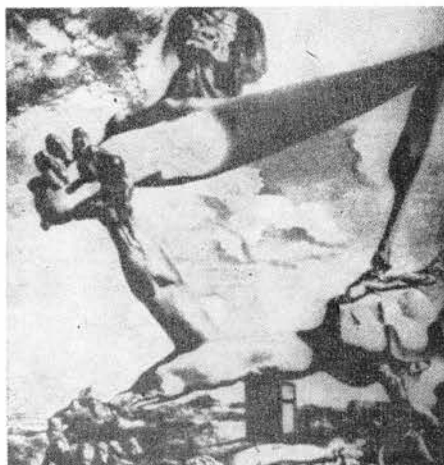
GAUGUIN:
Sînii cu flori roşii — New York, Metropolitan Museum



ROUSSEAU VAMEŞUL:
Îmblînzitoarea de şerpi — Paris, Muzeul Jeu de Paume

PICASSO:
Domnişoarele din Avignon — New York, Muzeul de Artă Modernă

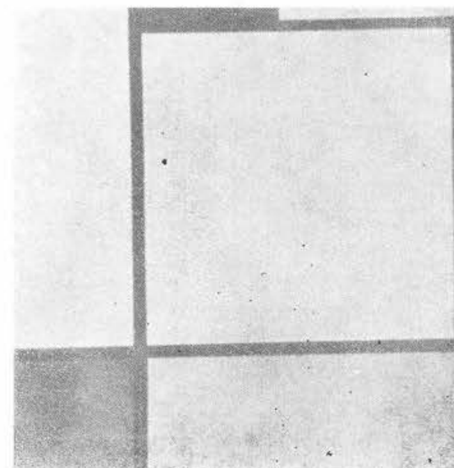




SALVADOR DALI:
Prevestirea războiului
— Philadelphia,
Muzeul de Artă



MARCEL DUCHAMP:
Nud coborînd o scară
— Philadelphia, Muzeul
de Artă



MONDRIAN:
Compoziţie în roşu,
galben şi albastru
— New York,
Muzeul Guggenheim

PAUL KLEE:
Copilul cu peisaj — Grenoble, Muzeul de Artă





KANDINSKY:
Acuarelă abstractă, 1910

vreme ce el e expresia omului adăugată naturii. Astfel artiști ca François Millet și Gustave Courbet, care se pretindeau și se doreau interpreți puri ai realului, sînt de fapt romantici pentru că ei nu dau decît o imagine transformată a realității exterioare, nu numai datorită talentului ci și temperamentului lor.

Atingerea și împlinirea acestei uniri a sentimentului și iubirii realității obiective a lucrurilor cu propria lor inimă și propriul lor spirit, deschide o dimensiune nouă însăși noțiunii de *adevăr*. Peisajele lui Corot, ca și cele ale lui Théodore Rousseau sînt pătrunse de o realitate subiectivă percepută și genial recreată, adăugîndu-le acel arier-plan liric care ne mișcă și mai mult. Exemplul lui Eugène Delacroix, căruia critica tradiționalistă i-a reproșat că picta „cu o mătură beată", calificînd drept „mîzgăleală" o operă atît de tulburătoare ca *Barca lui Dante*, este edificator în gradul cel mai înalt. Am spus despre Delacroix că este un spirit clasic exprimîndu-se cu mijloace romantice și se poate afirma de asemenea că el a fost adevăratul părinte al picturii moderne prin aceea că, mai mult decît orice alt romantic, a transformat în adîncime maniera de a picta, ceea ce l-a făcut să fie considerat străin și de neînțeles contemporanilor.

Dacă într-o bună zi s-ar scrie istoria acelor elemente primordiale ale picturii, de la începutul secolului al XIX-lea, care sînt *tușa* și *pasta*, s-ar constata că în opoziție cu pictura veche care pînă atunci — și faptul acesta e evident la Ingres, adevărat clasic prin voință și totuși un romantic prin temperament — se străduia să ajungă la o suprafață netedă ca gheața sau lacul, Delacroix inaugurează împăstările de culori, reliefurile ce rețin lumina sau adîncesc umbra și subliniază trăsătura de penel, maniera de a așterne tușa de culoare și de a o întinde. Această impetuozitate picturală apare mai înainte, fără îndoială, la marele pictor baroc austriac Anton Maulpertsch și poate fi întîlnită și la Veneția la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dar Delacroix a fost primul ce

o utilizează aproape științific și își învață contemporanii și succesorii despre inepuizabilele rezerve și resursele nesfîrșite ale acestei maniere de a picta. Se poate urmări fără greutate progresul în această privință ce merge de la Delacroix la Van Gogh și la fovii din 1907—1908.

Romanticii germani nu se bucură de popularitate în Franța, unde lumea s-a obișnuit din ultima treime a secolului al XIX-lea pînă astăzi să nu se intereseze decît de latura pur picturală — de pictura pură — a tabloului, neacordînd importanță subiectului (a cărui tiranie a fost prea mult suportată) și trăirii ; li se reproșează că nu au făcut progrese materiale în maniera lor de a picta și unor artiști ca Moritz von Schwing, Fohr, Ludwig Richter, pentru care înnoirea tehnică nu era factorul ce conta, le sînt opuși Delacroix, Géricault, Courbet, Daumier. Conținutul poetic metafizic, emotiv al tabloului avea pentru ei mai mare importanță decît inventarea unui nou limbaj pictural a cărui nevoie n-o simțeau. Picturalul nu era elementul principal ; s-a putut vedea că Philipp Otto Runge a împins la extrem aspirația *operei de artă totală,* ambiție a tuturor romanticilor, oricare ar fi fost mijloacele lor de expresie, pictori, muzicieni, poeți. Pentru prezentarea ciclului său de tablouri, *Orele zilei,* pe care moartea sa prematură, la treizeci și trei de ani, l-a împiedicat să-l termine, Runge dorea să se construiască o clădire cu o arhitectură specială pentru tablouri și unde concerte de muzică și recitări de poezie să însoțească contemplarea picturilor ; asocierea cu celelalte forme de expresie trebuie să înfăptuiască acea operă de artă *totală.* Evident că nici un romantic francez n-ar fi putut avea o asemenea idee, care ar fi fost considerată absurdă, dar care pentru un artist german e cu totul firească, de vreme ce ea reduce totul la marea simfonie a universului, infinit diferită și infinit unică.

Un studiu atent al tablourilor lui Caspar David Friedrich — ca să ne întoarcem la el — arată că, chiar dacă n-ar fi admis niciodată ideea *întîietății*

tehnicii, tehnica picturală avea un loc de frunte în preocupările lui.

Delacroix n-a proclamat niciodată întîietatea tehnicii pentru că el nu gîndea că are o atare prioritate, iar tabloul, pentru el, în măsura în care exprima un gînd, o emoție, era tot una cu mijloacele de execuție, ceea ce e opus clasicismului ce întrebuințase același limbaj pictural pentru exprimarea diferitelor domenii ale realității și imaginației. Delacroix e un mare imaginativ, ca și romanticii germani, dar imaginația sa se exercită pe planul realității, nu în domeniul visului sau fantasticului, de aici predilecția sa pentru pictura istorică ce reînvie o emoție puternică trăită altădată: bătălia de la Nancy, intrarea cruciaților în Constantinopole, Rebeca răpită de templier, moartea lui Sardanapal. Dar în timp ce clasicii aduceau în aceste reprezentări fie o rece reconstituire arheologică fie o teatralitate anacronică, Delacroix retrăiește trecutul, se metamorfozează pentru ca să simtă pasiunile personajelor sale și paleta i se încarcă de culori inedite, iar penelul alege mișcările largi sau nervoase ce sînt ca o seismogramă a emoției.

Pictura aduce în domeniul tehnic, ca și în cel estetic, cel mai bun mijloc — mult mai bun ca literatura — de a cuprinde cu precizie, vigoare și spontaneitate realitatea multiplă și concretă de care clasicismul, pătruns de Ideile platonice, se lepădase. E o realitate dramatică, dusă pînă la cea mai înaltă tensiune la Delacroix și Géricault, dar chiar în această realitate rezidă principiul unei redescoperiri, cunoscută deja dealtfel de baroc : redescoperirea *caracteristicului,* cerînd o epocă de glorificare a energiei — de unde efectul pe care-l va avea asupra picturii romantice epoca napoleoniană — și afirmare a individualului. Faptul că surprind fiecare individ în ceea ce îl face unic în caracterul său particular, le impune romanticilor perceperea, izolarea și sublinierea prin trăsături accentuate a *caracteristicului* devenit astfel ținta de atins, chiar cu riscul de a da față cu urîtul și monstruosul, după cum frumosul în sine fusese

ţelul clasicismului. Aşa cum barocul reacţionase împotriva noţiunii intelectuale de Frumos enunţate de Renaştere, Romanticii caută cu pasiune trăsătura caracterului individual ce face din fiecare ființă şi fiecare obiect ceva unic şi în acelaşi timp un întreg.

Naufragiaţii de pe Meduza (Luvru) de Géricault, portretele sale de criminali şi nebuni împing caracterizarea pînă la limita sa extremă, pînă la tipologic, nebunul asasin, hoţul de copii, mitomanul fiind denunţaţi chiar de chipul lor pe care li se citeşte destinul. În vreme ce căuta frumuseţea perfectă în caii pe care îi adora şi îi prezenta de predilecţie cu eleganţa lor sălbatică şi misterioasă, Géricault urmărea în figura omenească spovedania fiinţei sale celei mai intime, împinsă şi de Francisco Goya încetul cu încetul, după „marea criză" din 1797, pînă la monstruozitate.

Această răsturnare în caracterul pictorului, ca urmare a bolii sale, transformînd raporturile lui cu societatea, a făcut din Goya fericitul liber şi senzual — cel din *Maja desnuda* de la Prado — un singuratic acrit şi obsedat care acoperă pereţii casei sale — la Quinta del Sordo, casa surdului — cu alegorii fantastice şi macabre, într-o gamă de brun murdar, de verde nesănătos, de cenuşiu dens, conferind acestor scene înspăimîntătoare ceva sordid şi infernal în acelaşi timp. Pictorul ce folosise lucrurile cu o virtuozitate neegalată de nici unul din contemporanii săi, îşi cheltuise măiestria în culori deschise, irizate, cu ape străvezii, se cufunda acum în pămînturile întunecate şi lutoase. Între cele două palete ale lui Goya se înscrie dorinţa lui de a descrie două lumi diferite şi antinomice, iar pentru explorarea celei de a doua, el va alege petele întunecate şi masive de acvaforte, din clarobscurul cărora se ridică spre noi fantome şi demoni. Baudelaire îl lăuda pe Goya pentru că şi-a făcut monştrii „verosimili", dar ei sînt verosimili pentru că el însuşi credea în ei întratît încît descoperea diabolicul şi monstruosul pînă şi în portretele familiei regale

a Spaniei, unde ceea ce ne izbeşte mai mult nu e atît ironia suverană a satirei politice cît dureroasa facultate de a surprinde dincolo de aparenţele vizibile ale oamenilor fiinţa lor ascunsă şi teribila ei mediocritate.

Acest necunoscut licărind de sub stratul subţire al evidenţei face ca în spatele realităţii făţişe să se presimtă o altă realitate fantastică a cărei autenticitate Goya n-o contestă. El trăieşte în intimitatea monştrilor şi a vrăjitoarelor, dar el refuză monstruosului calda gingăşie umană, simpatia plină de milă din tablourile lui Velázquez cu pitici de la curte şi bufoni, mai degrabă demni de milă decît ridicoli. Romantismul ia în stăpînire fantasticul, înlăturat, îndulcit, exorcizat de către clasicism pentru că era pragul unei alte realităţi, intrarea într-o lume îndepărtată şi necunoscută pe care pictorii şi poeţii aspiră să o cucerească.

Oricît de puternic ar fi fost la ei simţul realităţii, romanticii se lasă de asemenea cu încîntare în voia visului, deoarece visul e şi descrierea unei alte lumi dincolo de ceea ce e obişnuit şi inteligibil, nefiind totuşi ireală. Există, în romantism, o *realitate a visului* paralelă cu realitatea realului ; fie că drumurile lor se încrucişează sau rămîn divergente, visul împrumută înseşi lucrurilor de toate zilele o tonalitate insolită, o profunzime neaşteptată, o dimensiune ce trebuie cercetată şi examinată.

Există însă diferite moduri de a exprima fantasticul. În primul rînd, cel pe care îl putem studia în desenele lui Victor Hugo, oferind în acelaşi timp o absolută spontaneitate a improvizării şi a inconştientului, dar şi intuirea unor tehnici curente astăzi dar ignorate în epoca sa : grataje, plisaje, decupaje, frotiuri. Aceste tehnici merită să fie studiate mai îndeaproape căci ele pleacă de la fortuitul pur, de la pata de cerneală, folosită astăzi ca test de către psihiatri, cunoscută şi larg aplicată de romanticii germani sub numele de klecksografie şi ca tehnică halucinatorie, pentru că imaginaţia relevă din acest fenomen brut, din cele cîteva

picături de cerneală aruncate la întîmplare pe hîrtie, spectacole uimitoare. Pata de cerneală simplă şi pata de cerneală completată — voinţa acţionînd asupra fortuitului — formează punctul de plecare. Pentru ca să urmeze îndeaproape şi repede aceste impulsuri ce se traduceau la el în reprezentări grafice, poetul întrebuinţa toate mijloacele ce-i stăteau la îndemînă în clipa aceea : pana, creionul, creionul moale de cărbune, vîrful degetului (n-a îndrăznit, ca unii pictori chinezi, să se slujească de limbă), un capăt de ţigară, un chibrit strivit, tuş, cenuşă, zaţul cafelei. Martorii ne spun că în timpul unei discuţii, ca şi cum mîna i-ar fi fost autonomă, el ivea forme nedesluşite şi halucinante din mulţimea de pete, dîndu-le viaţă stranie.

Materia brună a picturilor lui Daumier e comparabilă, prin revelarea a ceva buimac şi halucinant, cu zaţul de cafea al lui Victor Hugo. Formele, chiar dacă sînt familiare, îmbracă un aspect neobişnuit, surprinzător, ca şi cum ar revela ceva dincolo de real ; apariţia lui Don Quijote în cîmpiile goale ale Manchei, pe care le-a pictat de mai multe ori cu o plăcere evidentă, primeşte o măreţie bizară, spectrală. Tocmai tratarea coloristică şi mînuirea pastei dense, cu zgrăbunţe, irealistă, intensifică sentimentul fantastic de care e pătruns tabloul.

Nu pentru că ar fi vorba doar de un artificiu tehnic ; marele pictor este acela la care mijloacele de expresie se nasc şi se dezvoltă în acelaşi timp şi ritm cu faptul exprimat, de parcă forma pictată ar fi emanaţia spontană şi autonomă a emoţiei. Aşa cum s-a spus pentru scriitor, „stilul e omul", scriitura plastică şi picturală este pentru pictor semnul acelei armonii intime între creator şi lucrul creat ; astfel, Baudelaire nota armonia care există între ultima perioadă a lui Goya şi *maniera sa sumbră* ca însăşi proiecţia sufletului său. Forma se naşte din emoţie, fiind condiţionată şi modelată de către aceasta, iar procedeul tehnic nu este decît o adaptare cît mai exactă şi fidelă a actului de a picta sub puterea acestei emoţii.

Strania impresie de suprarealitate şi fantastic transmisă de tablourile englezului Samuel Palmer ţine de calitatea pastei colorate la fel ca şi de compoziţia aparte a peisajelor sale. Artistul amesteca ulei, tempera, acuarelă în combinaţii îndrăzneţe acoperind totul cu straturi dense de verniu ce dă adesea impresia de lacuri cuprinzînd o materie grunţuroasă, cu reliefuri surprinzătoare. Samuel Palmer, puternic influenţat de poezia oraculară şi de tablourile vizionare ale lui William Blake şi citindu-i cu asiduitate pe misticii germani, Swedenborg şi Boehme, găseşte în această tehnică, cu totul personală şi neutilizată de nimeni pînă la el şi nici mai tîrziu, mijlocul de a reda impresia fantastică ce i-o stîrneau peisajele familiare engleze de ţară.

Pasta colorată, tratată ca o simfonie cromatică, puternică şi intensă, dă astfel compoziţiilor ireale şi suprareale ale lui Arnold Böcklin acea atmosferă de vis, de transcendenţă, ce se poate observa în diferitele sale versiuni ale *Insulei Morţilor* şi *Vilei părăsite la marginea mării*. După ce a practicat un realism atît de violent încît duşmanii săi i-au reproşat că tablourile cu naiade şi tritoni „miroseau a peşte", Böcklin a ajuns să satureze realitatea de fantastic în aşa măsură încît trecerea de la terestru la supraterestru se împlineşte aproape imperceptibil sau cel puţin prin treceri atît de delicate, atît de subtile, încît e greu să-ţi dai seama de ele. Şi materia tablourilor de munte ale lui Giovanni Segantini poate fi considerată ca un miracol al tehnicii picturale puse în slujba emoţiei.

În timp ce „părintele" peisajului de munte, Joseph Anton Koch, utiliza pentru descrierea locurilor alpestre din Elveţia şi Tirol procedee comune contemporanilor săi, Segantini în schimb încearcă să redea vibraţiile atmosferei de la mari înăţimi, făcînd oarecum să tremure tuşele de culoare în raporturile dintre ele. Fără să aibă nimic comun cu pointillismul de care se vor servi, după cum vom vedea, postimpresioniştii, tehnica lui Segantini reconstituie acea muzică aeriană a pa-

jiștilor alpine și ghețarilor, făcînd din pînză un fel de pian colorat pe care cîntă vîntul înălțimilor.

În mitologiile prodigioase ale lui Gustave Moreau se remarcă o încercare asemănătoare de a isca emoția fantastică dintr-un conglomerat lucitor și plin de apele pietrelor prețioase sfărîmate. „Negrurile" lui Odilon Redon ajung să invoce și să aducă la lumină geniile umbrei, iar John Martin, prin gamele sale impresionante de roșu, conferă veridicitate descrierilor sale de deșerturi stîncoase, locuite de Djini, orașelor antice distruse de trăznet și cutremure de pămînt, peșterilor infernale unde plutește, dus de apele negre ale fluviilor blestemate, Luciferul melancolic al romanticilor, frumosul arhanghel aruncat în hău de mînia pizmașă a lui Dumnezeu.

Mai există și alte mijloace, mai neobișnuite și mai puțin cinstite, de *fantastizare romantică :* artificiile de bîlci inventate de Antoine Wiertz ca să înfățișeze, prin jocurile optice ingenioase, compozițiile sale macabre din *Frumoasa Rosine,* din *Cel îngropat de viu,* din *Mama nebună devorîndu-și copilul.* Aceste mijloace destul de puerile și de grosolane, destinate să accentueze caracterul oribil al realismului lui Wiertz, realism crud și brutal, arată unde poate duce o concepție eronată a romantismului. Adevăratul romantism e de fapt cu totul interior și n-are nevoie să recurgă la mijloace materiale. Nu există nici un artificiu în peisajele lui Caspar David Friedrich sau Carl August Carus ; așa cum nu există nici în compozițiile legendare ale lui Moritz von Schwind și Ludwig Richter, nedepărtîndu-se deloc, de obicei, de bonomia vieții burgheze vechi, dar care atunci cînd abordează supranaturalul îl exprimă cu resursele vieții lăuntrice mai mult decît cu mijloacele tehnice. Cînd Moritz von Schwind reinvie nimfele izvoarelor și torentelor, geniile pădurilor, eroii timpurilor legendare, el o face cu o materie atît de netedă și de simplă ca și aceea a vechilor maeștri germani. *Scopul* și *mijloacele* nu-i pun probleme diferite. Fiindcă a păstrat imaginația

unui copil candid și vesel și acea faimoasă „ușurință" vieneză ce triumfă asupra melancoliei și învinge drama însăși, Moritz von Schwind este, dintre toți romanticii, acela care reușește poate în modul cel mai fericit și cu talent o pictură istorică într-adevăr evocatoare și reală și o transcriere picturală a epopeelor și povestirilor cu zîne ce asociază într-o armonie emoționantă farmecul adevărului și vraja imaginarului.

X. CE E „REALITATEA"?

Problema reprezentării „realului" a fost întotdeauna una din cele mai presante preocupări ale picturii, dar însăşi noţiunea de realitate s-a schimbat de la o perioadă la alta, realitatea spirituală — nu mai puţin *adevărată* ca cealaltă — triumfînd asupra realităţii materiale, sau invers. După cum forma se golea mai mult sau mai puţin de conţinutul ei sufletesc sau dimpotrivă tindea să se dezincarneze, să se dematerializeze, realismul punea mai mult sau mai puţin stăpînire pe artă. Devotamentul faţă de realitatea pură — dacă se poate afirma existenţa ei, căci după cum vom vedea, în orice artă cu adevărat mare, ea nu poate respinge poezia — a revenit după marea explozie romantică ; el se dorea o reacţie salvatoare împotriva exceselor imaginaţiei. Tocmai cu intenţia de a porni o cruciadă pentru Real, Gustave Courbet, exclus sau aproape exclus din secţia artistică a Expoziţiei, a prezentat într-o baracă înjghebată în grabă în Place d'Alma cincizeci de tablouri sub numele de : „Realismul, de Gustave Courbet". Acestea se petreceau în 1855 ; el n-a acceptat însă fără oarecare jenă calificativul de „Realist", din care cu toate acestea urma să-şi facă un titlu de glorie. „Denumirea de realist mi-a fost impusă, cum a fost impusă denumirea de romantici celor din 1830". Acest mare pictor n-avea încredere — şi pe bună dreptate — în etichetări, dar nu putea

să o refuze pe cea asociată numelui său şi care începea să fie discutată cu indîrjire. În 1856 o revistă numită *Realistul* a fost întemeiată de către Duranty, menită fiind să apere noua estetică în artă şi literatură, dar deocamdată totul se afla în faza discuţiei de termeni ; mişcarea a cîştigat o mai mare amploare şi coerenţă şi s-a profilat mai clar atunci cînd în 1863 pictorii pe care Salonul oficial nu i-a acceptat au primit autorizaţia să deschidă un salon al Refuzaţilor, devenit apoi marea manifestare a *artei în mişcare.* Pentru istoria picturii, această dată a fost la fel de importantă ca inaugurarea primei Bienale de la Veneţia, a primului Salon de Toamnă, a primului Salon al Realităţilor noi, a primului Salon de Mai. Dar se poate oare conchide, considerînd grupul de artişti care expunea la Salonul Refuzaţilor sub numele de realişti, ce însemna pentru ei a fi realist ?

Gustave Courbet a dat o definiţie incompletă, fără îndoială, dar care prin însăşi aerul ei polemic e un program : „Baza realismului e negarea idealului". În 1861 el a publicat într-un ziar belgian *Le précurseur,* din Anvers, un manifest vibrant şi violent care avea să provoace, dealtfel, vii proteste şi atacuri sălbatice din partea inamicilor realismului, din partea clasiciştilor şi romanticilor întîrziaţi. „Courbet pictează tablouri de parcă ar lustrui ghete" (Maxime du Camp). „Acest mare pictor stupid" (Lemonnier), „Realismul e un mod de a picta primitiv unde arta e şi înjosită şi degradată" (Delécluze). În toate epocile, marii inovatori au fost victimile prostiei, ale batjocurii, ale răutăţii contemporanilor lor, care nu i-au înţeles. În culmea geniului său, Delacroix spunea : „Sînt treizeci de ani de cînd sînt pradă fiarelor". Mînia stîrnită de realism, ce va fi îndreptată chiar în acelaşi an, 1863, împotriva *Olimpiei* lui Manet, nu putea să fie decît necruţătoare pentru Courbet şi să se folosească de opiniile sale politice, socialismul său generos şi idealismul lui mesianic, pentru a provoca căderea lui. Lumea artiştilor şi cea a amatorilor de artă s-au coalizat împotriva lui şi a celorlalţi realişti. Unii îi reproşau lipsa de „gust",

și de „ideal" ; alții — predilecția pentru subiecte vulgare, pentru nudurile sale prozaic exacte, pentru o înmormîntare la țară, pentru țărani neciopliți. Lui însuși îi plăcea să-și provoace detractorii spunînd că *Înmormîntarea la Ornans* (1849) a fost înmormîntarea romantismului.

Se considera de asemenea că își folosește greșit imaginația, deoarece aceasta nu consta pentru el „decît în a ști să găsească expresia cea mai completă a unui lucru existent și nicidecum în a presupune sau a crea acest lucru". Iubind cu pasiune natura — „satul îmi dă emoții ca și iubirea", — e capabil să trăiască senzațiile cele mai violente ca și cele mai subtile și mai alese, el intră în comuniune cu Marele Pan la lizierele umede ale pădurilor unde căprioarele vin să se adape, aproape de valurile triste ale plajei de la Pallavas, unde se simțea atît de teribil, atît de splendid, atît de amarnic de singur și care parcă amintesc uneori Baltica lui Caspar David Friedrich, atît de minunat inspirat de tema solitudinii. Exilat în Elveția pentru ideile lui „revoluționare", condamnat să reclădească pe cheltuiala lui coloana Vendôme, doborîtă în timpul Comunei, Courbet apare ca primul din „pictorii blestemați" care se vor perinda de-a lungul secolului al XX-lea (Modigliani și alții), asociali, nesociabili, într-o continuă răzvrătire împotriva societății burgheze. Aproape incult, citind puțin, interesat doar de arta sa, trăind doar pentru ea și în stare să moară pentru ea, Courbet a făcut din realism idealul său : el l-a ridicat pînă la nivelul idealului așa cum, după părerea lui, făcuseră Rembrandt și Frans Hals, pe care-i iubea cu pasiune. Socialistul Proudhon, prietenul său, căruia i-a făcut un admirabil portret în 1865, îi spunea că orice artă e în mod necesar în același timp realistă și idealistă. Studiindu-i îndeaproape operele și mai ales enigmaticul și superbul *Atelier* (1855) se poate descoperi că, deși se dorea dușman al romantismului, Courbet rămînea prin anumite laturi, și nu cele mai nesemnificative, ale artei sale, un romantic fără

voie. Autoportretele, *Doamna din Frankfurt* și *Domnișoarele de pe Sena* arată cu prisosință că a fost esențialmente și un poet. Un poet al vigorii, al puterii, care își prepara pasta groasă și compactă cu un cuțit greu și rudimentar ca o mistrie : verde masiv, griuri subtile, reprezentînd natura aspră, primitivă, puțin cam tristă din provincia sa Franche-Comté.

În timp ce în numele „gustului" și al „idealului", batjocorite de acest maestru al realismului poetic, în Franța se ridiculiza noua mișcare, Germania reacționează cu totul altfel în urma expoziției artiștilor francezi la München în 1869, care a fost un triumf pentru Courbet și Millet, modificînd în adîncime mișcarea picturală germană postromantică. Se poate spune că adevărații discipoli ai pictorului *Atelierului*, primit în Bavaria ca un învingător, au fost Wilhelm Leibl și Wilhelm Trübner care, în confuzia valorilor estetice urmînd crepusculul romantismului, s-au convertit cu pasiune la *Realitate*, avînd o evoluție comparabilă cu cea a pictorului francez ; cultul panic al naturii, sensibilitatea tactilă și olfactivă exacerbată — clasiciștii nu au decît ochi, și nici aceia grozavi, entuziasm liric pentru lucrurile familiare, ridicînd banalul la nivelul sacrului prin iubire. Pentru că marii realiști, trebuie s-o recunoaștem, nu sînt „fotografi" ai lucrurilor ci, dimpotrivă, pictori care ajung la sufletul lucrurilor dincolo de aparențe și tocmai din această cauză adesea e foarte greu să se stabilească o frontieră valabilă între romantism și realism. Baudelaire spunea : „Întotdeauna, oricare poet bun a fost realist" și „poezia e ceea ce e mai real, ceea ce nu e cu totul adevărat decît într-o altă lume". Leibl și italianul Fattori sînt în aceeași măsură poeți ai realului precum Courbet și Millet, al căror lirism tandru și discret este prea puțin cunoscut, cu brunurile sale pămîntii lucrate cu „lopata", înlinse cu asprimea țărănească a primitivului care cunoaște mizeria umană, truda lucrătorului, dar și vraja clarurilor de lună aburite de răsuflarea turmelor adormite. Influența lui Millet asupra lui Van Gogh a fost

considerabilă, căci Van Gogh, atunci cînd a predicat în Borinage, a ajuns şi el la acelaşi mesianism ţărănesc, la sanctificarea sărăciei şi a trudei, care urma să influenţeze atît de puternic, printre alte „încrengături" străine, naturalismul rus. Se va forma astfel, pe drumul deschis de francezi, un Isaac Levitan, un Ilia Repin, care, încă din timpul domniei ţarilor, s-au dedicat descrierii muncilor cîmpului, a renumiţilor *Edecari de pe Volga* (1870).

Chiar în Franţa se poate constata că această inspiraţie realistă se prelungeşte, după cum am spus, pînă la Manet, dar şi pînă la Edgar Degas ale cărui portrete, scene cu femei făcîndu-şi toaleta, dansatoare şi mai ales compoziţiile ca *Biroul bumbacului* sau *Bursa bumbacului,* continuă afirmarea realului neidealizat, mergînd pînă acolo unde Courbet ar fi dorit să meargă, dar a fost împiedicat de temperamentul său poetic. Poate fi, de asemenea, descoperit un realism agresiv la Toulouse-Lautrec, pe care grafismul lui în stil japonez nu-l împiedică să fie atras de evocarea miresmelor tulburi, de izul patului şi al lavaboului, cu un fel de predilecţie perversă pentru urîţenia rău mirositoare a vieţii vulgare. În cazul lui Toulouse-Lautrec, ca şi în cel al lui Degas, se poate vorbi de un realism olfactiv care se adaugă la realismul vizual şi tactil ce triumfa în naturile moarte ale barocului şi în *trompe-l'oeil* — acest *naturalism al mirosurilor,* iarba umedă la Courbet, dimia mantalelor ţărăneşti la Millet, sudoarea cailor de cursă şi a dansatoarelor la Degas, fardul gros la Lautrec, pare în schimb să fie o cucerire a secolului al XIX-lea.

Ajungînd în prima jumătate a secolului al XX-lea cu toate acestea, urmărirea realului merge în direcţii destul de diferite, după maniera de a percepe, de a gîndi şi reprezenta realitatea.

Pozitivismul american a inspirat o pictură realistă în Statele Unite oscilînd, după epoci şi tendinţe, între naturalismul feeric al lui Edward Hicks, fermierul quaker de la începutul secolului al XIX-lea care visa o vîrstă de aur reprezentînd-o

într-o fabuloasă grădină a paradisului unde toate animalele şi oamenii trăiesc în pace şi o pictură anecdotică, legată de banalitatea cotidiană, de o execuţie voit academică. Hicks e foarte aproape de Rousseau Vameşul prin iubirea înduioşătoare pentru lucrurile cele mai simple ale naturii şi fervoarea în a le reprezenta. Louis Michell Eilshemius a fost la Paris elevul lui Bouguereau, el a dus cu sine din acest atelier tradiţia nudului, dar se distinge de maetrul său, căci respinge „nudul fotografic" şi îşi integrează nimfele şi naiadele în peisaje romantice. Alături de Hicks şi Eilshemius există un fel de „primitiv" genial, de „naiv" la scară imensă, Erastus Salisbury Field, a cărui capodoperă reprezentativă şi cea mai celebră e imensa pînză pictată în 1870, *Monumentul istoric al Republicii americane,* apare sub forma unui edificiu ciclopic unde sînt reunite toate stilurile, el fiind în acelaşi timp un omagiu al vieţii moderne, al „voinţei de putere" şi creşterii industriei şi coşmarul unui arhitect dement care visează să îmbine temple egiptene, circuri romane, catedrale gotice. Mai aproape de noi, naivi autentici comparabili cu cei din Franţa, din aceeaşi familie parcă cu Vivin, Bauchant şi Bombois, ilustrează într-o tendinţă naturalistă pătrunsă fără voia lor de o poezie adîncă, aspectele familiare ale vieţii americane, interpretată cu un fel de umilă şi neliniştită fervoare. Grandma Moses, o femeie bătrînă păstrînd un suflet de copil, şi-a cîştigat pînă şi în Europa o mare celebritate, dar Samuel Pickett, mai demult, şi minerul John Kane, artist cu un talent sobru şi aspru, merită şi ei atenţia noastră.

O sinceritate robustă, o acceptare curajoasă a severităţilor şi chiar a neîndurătoarei vieţi cotidiene îi împinge pe artişti ca Charles Sheeler sau George Bellow la descrierea minuţioasă a punţii unui transatlantic sau a unui meci de box. Refuzul de a interveni în reprezentare e evident şi evidentă e şi voinţa de a nu interveni decît ca traducător al realului. Nu e lipsit de interes să amintim că această tendinţă naturalistă şi de obiectivitate coincide cu o perioadă cînd fotografia

tinde să devină irealistă. Acești pictori sînt contemporanii celebrului fotograf Stieglitz ale cărui imagini sînt, fiecare în parte, un reflex al vieții interioare a operatorului, simple „echivalente" ale realității, deliberat transformate în simboluri subiective în cel mai înalt grad. Pasiunea pentru spectacolul existenței de toate zilele, chiar și în evidentele lui tristeți și în melancoliile ascunse, dorința de a ajunge la inima lucrurilor fără a modifica întru nimic aparența lor îi îndrumă pe Ben Shahn și pe Edward Hopper către un intimism discret și înduioșat, avînd și el propria sa poezie. Poezie a maidanelor de la marginea marelui oraș, penumbra cinematografelor unde vibrează mirajele, lirismul trudei fără glorie, cărora le poate da strălucire dăruirea de sine. Această formă de expresie diferă destul de mult de cea a „naivilor" și de realiștii europeni și e pătrunsă de o puternică lealitate.

Unii istorici ai artei au numit „realism magic" mișcarea conturată în Germania în 1918 ca reacție împotriva expresionismului și în favoarea unei noi obiectivități : *Neue Sachlichkeit*. La drept vorbind, rămînea tot atîta expresionism la pictorii reprezentînd această tendință cît romantism rămăsese la „realiștii" postcourbetieni, Leibl, Trübner, Thoma. Această perioadă de după război, cînd Germania cunoaște mizeria, foamea și umilința înfrîngerii, nu mai era favorabilă unei concepții optimiste a „realului". Neoobiectivii germani, dimpotrivă, trăiesc exact în aceleași condiții dramatice ca și expresioniștii și e firesc ca arta lor să aibă „ceva" sfîșiat, spintecat, instabil, anxios, ce nu se prea împacă de obicei cu ceea ce numim *Realism*. Ei se disting net de expresioniști prin respingerea evidenței dramatice și a expresiei sale paroxistice — drama lor e cu totul lăuntrică și se revelează exclusiv prin transparență — și în tendința de a surprinde adevărul, realul, dincolo de orice sentimentalitate, de orice pasiune pentru sau împotrivă. Influența mediului în care trăiesc este manifestată totuși într-o operă atît de reprezen-

tativă pentru Noua Obiectivitate ca portretul părinților săi pictat de Otto Dix (1924) : mîinile noduroase, diforme ale acestei perechi de țărani, sau muncitori, vorbesc mai elocvent despre condiția lor umană mizerabilă decît exagerările și libertățile extreme ale expresioniștilor, dar în același an Dix pictează un cîmp de luptă tot atît de fantastic și de transpus ca *Guernica* lui Picasso sau un Infern al lui Hieronymus Bosch.

Aceeași coexistență, în proporții egale, a ceea ce e pur imaginar și a dorinței de redare realistă se întîlnește în două tablouri de Georg Grosz, portretul scriitorului Hermann Neisse și descrierea suprarealistă mai mult decît expresionistă apropiată de futuriști prin încorporarea mișcării în formă, *Funeraliile poetului Panizza* (1917—1918). Grosz s-a relevat mai ales ca pictor satiric necruțător al Germaniei de după război, dar spre deosebire de Daumier care, chiar și în cele mai violente atacuri, nu deformează realitatea, el metamorfozează în creaturi de coșmar personajele întîlnite în fiecare clipă pe străzile Berlinului. Georg Schrimpf a rămas însă fidel obiectivității : ca și atîția alți pictori naivi francezi el e muncitor și pictează ca un meșteșugar, umil, avînd grijă să nu se îndepărteze de model. În el există simpatia care lipsește lui Georg Grosz și chiar lui Otto Dix. Ca și Xaver Fuhr, îndrăgind peisajele urbane și melancolia naivă a mahalalelor, fiind și el un autodidact, Schrimpf se mulțumește cu ceea ce vede, dar sensibilitatea lui poetică conferă chiar banalității o măreție timidă, o noblețe emoționantă. Printre apărătorii Noii Obiectivități poate fi socotit și un artist care prin natura sa profundă e mai degrabă un eclectic și se lasă cu greu înregimentat într-o școală : Carl Hofer. Într-adevăr, Hofer pare să fi ajuns la realism prin dragostea sa pentru clasicism, ceea ce nu e un paradox ; a rămîne aproape de real, înseamnă a reduce rolul imaginației ; în acest sens un romantic ca Delacroix e mult mai departe de percepția pură a realității decît rafaelizantul Ingres. Hofer, în schimb,

și-a cucerit „obiectivitatea" printr-o luptă acerbă

împotriva tendințelor sale expresioniste și a veleităților sale de abstractizare. Monumentalele *Baigneuses* ale lui Cézanne erau mai „reale" decît figurile mitologice populînd pădurile de legendă ale lui Hans von Marées care a avut, înaintea maestrului de la Aix, cea mai mare influență asupra dezvoltării esteticii și tehnicii sale.

REALISMUL EXPRESIONIST AL MEXICANILOR

În ce categorie de *interpreți ai realității* pot oare să fie situați marii „revoluționari" mexicani, Rivera, Orozco, Siqueiros și brazilianul Portinari ce se înrudește cu ei ? Climatul în care acești artiști și-au format estetica și tehnica e total diferit de cel din Europa ; în jurul lor există pădurea tropicală, flăcările și sîngele insurecției, vechea moștenire aztecă încă vie la cei care sînt de descendență indigenă ; nu te puteai aștepta ca ei să picteze ca Chardin — ca să numim pe un mare realist de altădată — sau chiar ca un Utrillo, ca să rămînem la acest pe jumătate naiv de ieri. Ei vor să întrupeze realitatea socială a timpului lor și a țării lor, dar nu pot s-o facă cu detașarea grupului francez numit *Pictorii martori ai timpului lor* străduindu-se să întemeieze un neorealism social : trăind în mijlocul unei realități tragice, *agonice*, ei o vor descrie ca atare. Pe de altă parte, locul oficial acordat acestor pictori a făcut din ei istoriografi ai revoluției ; deci ei vor aduce cu sine pasiunile lor politice, chiar și prejudecățile, iar această angajare patetică, comparabilă cu cea a realiștilor sovietici, nu va mai avea nici o legătură cu noua obiectivitate germană. La un studiu atent, acești mexicani sînt mai degrabă romantici și expresioniști decît „realiști". E adevărat că ei reproduc în mod simplu unele detalii ale vieții populare, că ei cunosc suferințele, umilirile și privațiunile *peonilor,* dar stilul lor de a exprima toate acestea e un stil eroic, epic, și dacă tablourile lor sînt realiste, ele sînt realiste în

aceeași manieră ca *Napoleon la Eylau* de baronul Gros. Cu toate acestea, la ei elementul dominant rămîne atitudinea combatantă : fie că descind într-adevăr sau nu din indienii învinși și oprimați de spanioli, ei aduc în arta lor un spirit de revanșă și ajung să dea o imagine suprarealistă a obiectului prin chiar violența sentimentelor lor. Urmași ai marilor pictori maya care au pictat frescele înspăimîntătoare ale templelor pierdute astăzi în junglă (templul Tigrilor, templul din Bonampak de exemplu, care e „Capela Sixtină" a picturii maya), ei primesc din partea statului imense suprafețe ca să le decoreze ; faptul le convine mai mult decît pictura de șevalet unde elanul lor e frînat și constrîns. Ca mexicani, ei sînt mai aproape de vizionarul Rufino Tamayo decît de un realist american ca Sheeler, deoarece ajung, aproape inevitabil, la un realism vizionar. Dealtfel, ar fi arbitrar să fie grupați cu toții sub aceeași etichetă. Siqueiros e mult mai ispitit de transpunerea onirică a adevărului cotidian, în timp ce Diego Rivera ar putea fi considerat un „naturalist". În ceea ce-l privește pe Orozco, narator al războaielor lui Zapata, realitatea, de care e puternic și sincer legat, nu-l limitează niciodată într-o reproducere leneșă a formei vizibile. Escadroanele sale de peoni revoluționari, încinși cu cartușiere și purtînd pălării foarte mari, sînt „forme" înainte de a fi „subiecte" ; el inventează tot atît de mult pe cît descrie pentru că e atras de stilizarea datelor experienței ; și el ar putea spune că „adevărul nu e adevărat decît pînă la un anumit punct" și că singurul mijloc de a pune stăpînire pe adevăr și de a-l reproduce este să-l depășești. Natura tropicală nu poate fi descrisă ca o grădină ; Gauguin și Pechstein știuseră acest lucru și se întîmplă adeseori ca peisajele visate să devină la fel de reale ca Roma lui Corot sau Franche-Comté a lui Courbet. Priviți pădurea magică din *Îmblînzitoarea de șerpi* (Jeu de Paume) de Rousseau Vameșul, sau luptele fiarelor pictate de el, desfășurîndu-se într-o junglă imposibil de localizat, și veți avea o

idee despre acest „realism magic“, atribuit prea în grabă (de unii) neoobiectivilor germani, și definind mult mai bine pe „naivii“ francezi.

MAEȘTRII POPULARI AI REALITĂȚII

Rousseau Vameșul era accizar, Bauchant horticultor, Seraphine fată în casă ; Vivin, Bombois, Peyronet, Jean Eve sînt „amatori“, autodidacți, *pictori de duminică,* dar ei posedă privilegii prețioase : vivacitatea lipsită de prejudecăți a privirii, o imaginație vie, o fantezie pitorească, toate acestea fac din fiecare din ei o ființă unică, nesemănînd cu nimeni, neaparținînd nici unei *școli.* Ei au, în afară de aceasta, meritul de a-și fi născocit meșteșugul și de a fi învățat încetul cu încetul, cu răbdare, anevoios, o tehnică ce nu datorează nimănui nimic. Acest din urmă factor face nesigură includerea printre maeștrii populari ai realității a unui artist ca Maurice Utrillo cu un frumos meșteșug, foarte savant, învățat de la mama sa Suzanne Valadon, dar prin sensibilitatea sa proaspătă, nouă, ingenuă, el aparține „naivilor“ ; s-ar putea spune că la el se dezvoltă o poezie a realului ce provine din sensibilitatea sa și din felul de a vedea un peisaj de parcă nimeni nu l-ar fi privit înaintea lui.

Naivii se disting deci prin calitatea privirii lor, prin bogăția sentimentului și prin acel amestec de minuție și fantezie ce se remarcă în maniera lor de a picta. Ei sînt numai dragoste ; iubirea fierbinte pentru lucruri îi face pe acești muncitori să ia în mînă penelul după terminarea zilei de muncă. Ei vor de asemenea să-și transcrie pe pînză visele, dar vise ale treziei, iar natura lor e o natură visată chiar mai mult decît o natură cunoscută prin experiența imediată. Mulți dintre ei, Rousseau în scenele de junglă sau în *Războiul,* Bauchant în tablourile istorice, Vivin povestind vînarea ursului în pădurea înzăpezită, sînt mari lirici. În ceea ce o privește pe Seraphine Louis, femeia în casă din Senlis, florile ei sînt ale unei vizionare care a contemplat tărîmul de dincolo de realitate și conținutul misterios al acestei realități.

Ei nu sînt prețuiți cum trebuie atunci cînd sînt iubiți pentru „naivitatea“ lor, așa cum ne înduioșează desenele copiilor ; tehnica picturală inventată de ei, prin răbdare, observație, eforturi și dragoste, lipsiți fiind de maeștri, e tot atît de frumoasă ca tehnica primitivilor de altădată. Ei nu folosesc rețete de atelier sau de școală, despre care nimeni nu le-a vorbit ; încetul cu încetul, cu încăpățînare, cu stîngăcie (e un merit că nu sînt îndemînatici) ei știu să se servească de o pastă frumoasă și netedă, onestă, demnă de vechii maeștrii și ca și a lor înfruntînd timpul. Nu le-a venit ideea să se întrebe în ce măsură ceea ce pictează e *adevărat.* Nimic nu era mai adevărat pentru Rousseau decît o femeie goală adormită pe o canapea în mijlocul unei păduri virgine, dar cînd Eve, Bombois sau Bauchant își așază șevaletul în fața unei secțiuni de peisaj, acest peisaj se oglindește în inima lor, se luminează și se transfigurează fără ca, prin aceasta, să fie mai puțin adevărat. Pentru că adevărul naivilor e adevărul poetic. Unii pictori pot face uz de peyotl ca să „vadă“ culori neobișnuite, dar pentru naivi totul e neobișnuit, căci ei descoperă fără încetare lucruri noi și pline de farmec. Realitatea percepută de ei nu e niciodată un obiect în stare brută ; e un lucru vrăjit, magic, plin de surprize și uimitor. Astfel, realitatea descrisă e înainte de toate născută dintr-o incantație, e o *realitate minunată.* Astfel de artiști „minunîndu-se“ au existat totdeauna ; arta populară e plină de ei în toate țările, în Rusia, în Polonia, în Iran. Italia îl are pe Orneore Metelli, Grecia pe Teophilos. Dar pe de altă parte există pictori pentru care valabilitatea calificativului stă sub semnul întrebării ; de exemplu marii artiști iugoslavi Hegedusici și Generalici, și mai ales unul din „cazurile“ cele mai stranii din istoria picturii : maghiarul Csontváry.

XI. TRIUMFUL LUMINII

Odată cu impresionismul, „divorţul" dintre marele public şi artişti, manifestat pînă acum într-un mod mult mai puţin violent, se va agrava tot mai mult la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea. Ne e cu neputinţă să înţelegem astăzi de ce la prima expoziţie a impresioniştilor de la Nadar, în 1874, s-a ridicat acest imens val de mînie, indignare, injurii şi batjocuri asupra imprudenţilor, vinovaţi că au o manieră de a vedea şi a exprima natura diferită de cea consacrată de tradiţie şi acceptată de obişnuinţele optice şi intelectuale ale marii majorităţi — la drept vorbind aproape unanimităţii — unei societăţi ce nu iartă pictorilor că îi prezintă alte peisaje decît cele pe care are obiceiul să le considere ca *reale*.

Toţi marii novatori au fost, în orice epocă, la orice pas înainte, victime ale acestei rupturi profunde făcînd ca arta lor să fie de neînţeles, inadmisibilă şi punînd piedici de neînlăturat curentului care-i duce cu el. Într-adevăr, în orice epocă există în marele public o dorinţă de imobilism încercînd prin toate mijloacele, sub pretextul tradiţiei şi clasicismului, mai ales în Franţa, să facă zile negre celor îndrăzneţi care dărîmau zidul stagnării academice. Delacroix a suferit din această cauză mai mult decît oricare alt pictor romantic. „Iată că sînt treizeci de ani de cînd sînt lăsat pradă

fiarelor" ; „fiarele" erau totalitatea criticii ca şi cvasitotalitatea celor ce vizitau Saloanele. Courbet a fost luat în bătaie de joc şi insultat pentru că contempla şi exprima o realitate diferită de cea admisă în general de toată lumea. Dar odată cu impresioniştii apare pentru prima dată acel refuz absolut de a lua în serios şi de a considera ca valabilă o viziune asupra lucrurilor cu care ochiul publicului nu era *obişnuit* — deşi astăzi ea nu mai miră pe nimeni — şi o manieră de reprezentare nefiind, la o privire mai atentă, decît o dezvoltare normală şi necesară a transformărilor formei, luminii şi culorii impuse de Delacroix vizitatorilor Saloanelor din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ce găseau totuşi atît de şocant în pînzele expuse în 1874 şi ce acuză putea aduce împotriva picturilor mulţimea ce venea să rîdă sau să se înfurie, după dispoziţie, în faţa tablourilor lui Sisley, Monet, Berthe Morisot, Manet, Degas ? Atunci cînd vizitatorii Salonului din 1865 se revoltaseră împotriva *Olimpiei* lui Manet, voind s-o sfîşie, ei puteau invoca lipsa de pudoare, „obscenitatea" nudului ce contrazicea „noţiunea de frumos" ; zece ani mai tîrziu peisajele impresioniştilor nu ar fi justificat un asemenea reproş. În ce-i priveşte pe peisagiştii impresionişti, duşmănia spectatorilor se întemeia doar pe faptul că ei n-au văzut niciodată reprezentat, şi nici măcar n-au văzut pur şi simplu vreodată, peisajul lor. Datorită, în primul rînd, diferenţei de viziune şi apoi diferenţei de reprezentare, a luat naştere acest antagonism pentru domolirea şi dezarmarea căruia a fost nevoie de un timp atît de îndelungat.

În ce privinţă viziunea impresioniştilor pare ea revoluţionară în comparaţie cu cea a pictorilor tradiţionalişti ? În esenţă, pentru că e o viziune pură, nouă, fără idei preconcepute, direct şi spontan percepută, fără intervenţia raţiunii sau modificarea impusă de obişnuitele priviri şi judecăţi. Înainte de ei, ochiul pictorului nu era decît un organ de informare ale cărui date erau filtrate, controlate, modificate de către spirit. Era, ca să

preluăm expresia lui Leonardo da Vinci, *o cosa mentale*, un fapt mental. În cazul impresioniştilor, elementul mental nu intervenea între perceperea obiectului și transpunerea sa picturală pe pînză. Aceasta din mai multe motive : pentru că pictorul impresionist era un „vizual" contemplînd o lume cu două dimensiuni, nu un „tactil" avînd pretenția să redea, odată cu suprafața văzută, volumul gîndit, iluzia unui obiect tridimensional în spațiu și de asemenea pentru că în trecerea de la percepție la expresie nu intervine nici un raționament, și nici o construcție intelectuală nu deformează ceea ce a fost văzut ; impresionistul e un instinctiv, subordonat și condus de către senzație. Să mai adăugăm faptul că obiceiul de a lucra afară și de a picta după natură, în plein air, întîlnit frecvent la pictorii de la Barbizon, era facilitat chiar de mijloacele de expresie, mult mai comode, tuburile de culoare nemaifiind grele, iar cutia pe care pictorul o purta pe umeri odată cu un mic șevalet pliant destul de ușoară ca să permită excursiile lungi.

Această ușurință materială de care pictorii de la Barbizon, Rousseau, Daubigny, Diaz, Dupré au profitat din plin, favoriza o mai mare intimitate cu natura decît cea a înaintașilor lor, care, e adevărat, au lucrat și ei după natură, dar n-au putut face decît crochiuri și schițe. Odată cu această tehnică nouă, dimpotrivă, tabloul va putea fi început și terminat după natură, fără a părăsi sursa de inspirației. Însăși execuția tabloului trebuie să fie cu atît mai rapidă deoarece pictorul își propune să reprezinte o clipă fugară, un efect de lumină, să surprindă pe pînză însăși senzația simțită de el. Senzația vizuală, bineînțeles, foarte repede percepută și gata să dispară într-o clipă, înregistrată imediat de privire și trebuind să păstreze, odată transpusă pe pînză, prospețimea emoției, noutatea unei clipe ce n-a mai fost și nu se va repeta niciodată.

Cézanne spunea despre Claude Monet : „Nu era decît un ochi, dar ce ochi !" iar Mallarmé spunea despre Edouard Manet : „E un ochi nou, virgin și

abstract". Ceea ce nu înseamnă că rațiunea și raționamentul trebuie să fie definitiv eliminate din însuși actul de a picta, dar că orice voință ordonatoare, care pînă atunci jucase un rol considerabil în construcția tabloului, trebuie să fie subordonată senzației. De aceea, discordia dintre artist și public izvorăște mai întîi din faptul că *ei nu văd același lucru* și că ultimul *nu recunoaște* într-un anume peisaj fragmentul de natură pe care-l cunoaște și pe care e obișnuit să-l vadă reprezentat într-un anumit fel.

Dacă pe de o parte pictorul cîștigă libertate de mișcare prin descongestionarea cutiei cu culori, ceea ce-i permite să lucreze în aer liber, pe de altă parte crește dependența sa față de lumină. Atîta timp cît lucrase în atelier, el fusese stăpînul luminii sale ; nu-i venea greu să răspîndească pe tablou și în tablou lumina pe care o dorea. Plein-airismul dimpotrivă îi impune o anumită lumină : cea care scaldă de fapt peisajul și e instrumentul originar al senzației sale. Ceea ce observă el nu mai sînt atît forme, ci impresii luminoase și colorate pe care le recepționează, nu contează dacă pasiv sau activ, și pe care le transmite pe pînză așa cum le trăiește, cu o vibrantă spontaneitate.

Această viziune spontană, acest „ochi liber", virgin, neîndrumat de nici o lecție academică sau ecleraj de atelier, își apropriază *adevărul actual* al obiectului în tot ce are mai fugitiv, mai momentan, mai impalpabil : tocmai acest lucru trebuie prins în trecere, reținut și exprimat. Emanciparea privirii, ca să întrebuințăm o expresie a lui Camille Pissarro, este deci primul factor al esteticii impresioniste, dar chiar această estetică poate să se manifeste în diferite feluri. Adevăratul impresionist, impresionistul pur, e cel care reduce creația picturală la percepția luminii și culorilor, fără să se îngrijească aproape deloc de formă, și pentru care lumea e un fascicol de senzații luminoase, de vibrații cromatice ; cel mai mare dintre ei este Claude Monet și puțin mai jos Alfred Sisley. Pentru ceilalți, impresionismul e o tehnică independentă, ce poate fi aplicată picturii de subiect : deci,

în fond, unirea unei maniere revoluționare de a picta și a unei concepții intelectuale tradiționale. Această fidelitate față de subiect o regăsim la Édouard Manet, „realist" în *Olimpia* și *Dejunul pe iarbă* despre care am vorbit deja, la Pierre Auguste Renoir care, ca și Manet, era îndrăgostit de scenele reale ale vieții cotidiene și pretindea, ca el, că *exprimă impresionist Dejunul luntrașilor* și *Les grandes baigneuses*. Lecția impresionismului se adaptează la Pissarro unui spirit constructor absent în opera lui Monet și care va domina la rîndul său la Cézanne, a cărui ambiție era „să facă din impresionism o artă de muzeu". La toți acești pictori impresionismul se combina cu altceva : cu spaniolismul și viziunea ironică asupra lucrurilor la Manet ; cu o concepție gravă și reculeasă a realității plastice mai mult decît picturale la Bazille ; cu un atașament încăpățînat față de compoziția structurată la Pissarro : cu o pasiune carnală pentru trupul femeii, încît și atunci cînd pictează altceva decît nuduri, Renoir să se gîndească la sîni, șolduri, spate sau coapse. Pictorii care nu se mulțumesc să picteze o senzație, o vibrație și reprezintă mai mult sau mai puțin fidel ființe sau obiecte își întemeiază estetica pe eliberarea mijloacelor de expresie, devenită posibilă datorită inventării fotografici și rapidelor și extraordinarelor ei progrese. Înainte era natural ca pictorii să caute asemănarea lucrurilor : asemănare arbitrară, iluzorie în sensul că lucrul fotografiat e imobilizat într-o clipă foarte scurtă, în timp ce lucrul real e prins în fluxul neîncetat al timpului, transformat în fiecare secundă de către jocurile luminii. Nu e simplă întîmplare că impresioniștii sînt contemporanii muzicii eterice proprie lui Debussy, a filosofiei mișcării enunțate de Bergson. Pictînd natura, ei vor să surprindă transformările fugitive ale luminii, capabile să metamorfozeze consistența formală a obiectelor și chiar să le facă să dispară în pura strălucire luminoasă.

S-a spus că Monet a ajuns să picteze după natură sub influența lui Jongkind și mai ales a lui

Boudin care-și termina tablourile după natură — după motiv, cum se spunea — dar nu e sigur dacă pictorul *Morilor* a făcut totdeauna așa. După mărturia lui Bonnard, Monet nu pierdea mai mult de zece minute lucrînd după motiv și se întorcea să termine în atelier, „ca să nu lase timp lucrurilor să-l acapareze". Ceea ce-l interesează mai mult să surprindă într-adevăr — și privirea lui îl înregistrează, în totalitatea sa, cu o vioiciune extraordinară — e efectul rar, unic, momentul în unicitatea sa perfectă, viața atmosferică în tot ce are mai impalpabil, mai insesizabil, mai minunat, de vreme ce nu va putea fi văzut niciodată la fel. Dacă Monet pictează în același mod același obiect, formînd serii, *Gara Saint-Lazare* (1877), *Ghețuri la Vetheuil* (1880), *Morile* (1891), *Plopii* (1892), *Catedralele din Rouen* (1894), e pentru că fiecare imagine e reprezentarea unui aspect al naturii, anihilat chiar în clipa cînd apare ; de aceea, Monet n-avea nevoie să rămînă mult timp lîngă motiv ; el ducea cu el imaginea fixată pe retină și creier, eternizînd ceea ce e trecător, imobilizînd ceea ce e provizoriu. De aceea, impresioniștilor le va plăcea atît de mult apa care e trecerea însăși, reflexele sale, luminile ei tremurătoare, schimbările ei neîncetate. Să ne amintim că în timpul războiului din 1870 Monet, Pissarro și Sisley, refugiați în Anglia în timp ce Cézanne fugea de concentrare la Estaque, au descoperit împreună și simultan, ceața și soarele voalat, Tamisa și un maestru : pe Turner, despre picturile căruia Constable spunea : „Nu sînt decît fantasmagorii colorate, dar ai putea trăi și muri cu plăcere contemplînd asemenea imagini". Iraționalul drag englezilor, vraja tainică a unei naturi ce se transformă sub priviri, introducerea feericului în real, renunțarea la formă în favoarea luminii, materia pierzîndu-și greutatea, realul avînd aspectul fabulos al unui joc de artificii... înțelegem acum de ce această noutate deconcertantă nu putea aduce impresioniștilor decît mînia și insultele publicului, batjocurile criticilor, neîncrederea colecționarilor ; deci lipsa de popularitate și mize-

ria. Chiar dacă încercau să se justifice, explicînd că urmau regulile științifice formulate de Chevreul, nimeni nu îi credea. Cazul lui Duranty era cu totul excepțional, Duranty care în plină reacție antiimpresionistă la Paris, doi ani după prima lor expoziție, explica inteligent metoda lor de creație : „Descoperirea lor consta de fapt în a fi recunoscut că lumina puternică decolorează tonurile și că soarele reflectat de obiecte, prin însăși lumina sa, tinde să le reducă la o unitate luminoasă, contopind cele șapte culori ale prismei într-o singură strălucire incoloră, care e lumina. Din intuiție în intuiție, ei au ajuns încetul cu încetul să descompună lumina soarelui în razele sale, în elementele sale și să-i recompună unitatea prin armonia generală a irizărilor răspîndite pe pînză."

Duranty are dreptate atunci cînd vorbește de *intuiție*. Impresioniștii nu sînt fizicieni, nici măcar oameni înzestrați cu o solidă cultură științifică. Ei fac din instinct ceea ce savanții descoperă în domeniul lor și părerea mea este că ei s-au refugiat în teoriile lui Chevreul ca într-un bastion ca să se apere împotriva atacurilor criticii și nu atît pentru că i-ar fi ascultat și urmat învățătura. Monet este un instinctiv pur ; aceasta se poate vedea și mai bine atunci cînd, retras la Giverny, el compune acel extraordinar eleșteu cu lotuși pe care nu va înceta să-l picteze pînă cînd formele florilor, podul, malurile nu se vor fi topit, în iradierea colorată a plantelor de apă, a luminii și apei. Ajungînd la abstracțiunea perfectă într-o reprezentare care e mai mult muzicală decît picturală, absolutul anihilării lucrului în lumina sa coincide cu o negare a ființei, comparabilă cu cea din Extremul Orient. Materia dispărînd, cum mai poți crede că a existat vreodată ? Totul poate să fie doar o iluzie ; obiectul reprezentat, pînza care-l reprezintă, nu mai sînt prin urmare decît aparențe, fantasme ale *marelui vis cosmic*. „Eu pictez așa cum pasărea cîntă" a spus Renoir, dar un tablou de Monet e cîntecul fantomei unei păsări. Tocmai pentru că publicul nu vedea în natură lucrurile pe care impresioniștii

în schimb le vedeau și le reprezentau în conformitate cu viziunea lor, divorțul între artiști și contemporanii lor a devenit atît de grav și imposibil de reconciliat.

NEOIMPRESIONISMUL

De la răspîndirea picturii în ulei n-a mai existat în istoria mijloacelor picturale o revoluție comparabilă cu cea care reduce la cele șapte culori ale spectrului solar paleta impresioniștilor. „Teoria lui Chevreul împarte culorile în două grupe : culorile primare, care sînt galbenul, roșul și albastrul și culorile binare, portocaliul format din roșu și galben, verdele format din galben și albastru, violetul format din roșu și albastru ; ea deduce de aici că o culoare binară e scoasă în relief alături de una primară ce nu intră în compoziția ei, de exemplu portocaliul care e scos în relief alături de albastru, albastrul fiind numit complementar portocaliului ; la fel roșul e complementar verdelui, iar galbenul violetului. Chevreul constată apoi că culorile complementare se anihilează atunci cînd sînt amestecate în părți egale, ceea ce în limbajul picturii înseamnă că se obține un cenușiu incolor." (Michel Florissonne). Dușmani ai cenușiului, pe care-l țin consecvent departe de gama lor de culori, impresioniștii nu vor mai proceda ca înaintașii lor care amestecau culorile pe paletă pînă cînd obțineau tonul dorit ; ei vor să pună pe pînză tușe cu tonuri ce vor vibra între ele cu atît mai mult cu cît vor fi asociate sau opuse : aceste tușe subțiri, ușoare, ca niște sclipiri aproape imateriale, aceste „virgule" a căror formă este deja o mișcare, căzute, parcă, de pe vîrful pensulei, fuseseră precedate de *hașurile* lui Delacroix, dar efectul acestora nu reda senzația, nici „impresia", cu toate că Delacroix a spus într-o zi că a vrut să picteze *reflexul unei spade*, și nu spada însăși.

Tehnica lui Monet și a tovarășilor săi rămîne cu toate acestea empirică, dirijată de senzație, de intuiție, de instinct ; artiștii nu se refereau la

Chevreul decît pentru a se adăposti în spatele unui scut ştiinţific. Neoimpresioniştii care-i vor urma vor adopta în schimb o atitudine cu totul diferită. Ei vor rămîne fideli „impresiei", dar vor folosi pentru a o exprima o metodă ce nu mai e instinctivă nici intuitivă ci, dimpotrivă, fundamentată pe calcule şi procedee ştiinţifice. Impresionismul lor e un *impresionism codificat*, un impresionism ce lasă să se ghicească laboratorul ca şi aerul liber şi care ajunge la reţete graţie cărora s-ar părea că orice om puţin mai inteligent şi dotat poate face impresionism chiar dacă e lipsit de sensibilitate. Diversele şcoli postimpresioniste nu sînt toate influenţate de către ştiinţe : *macchiaioli* italieni şi Palizzi di Volpedo, discipolii olandezi ai lui Toorop combină sensibilitatea lui Monet cu atitudinea doctrinară a trioului Seurat-Signac-Cross, dintre care fiecare reacţionează diferit la imperativul impresionismului ştiinţific. Primul lor conducător şi teoreticianul grupului este Paul Signac care a scris mult pentru a-şi explica şi defini poziţia şi justifica tehnica, Se poate constata în acest caz că cu tot titlul ei, această poziţie doctrinară ajunge la apusul impresionismului, ca senzaţie pură, ca inspiraţie pură. Divizionismul şi pointillismul care, aşa cum arată numele, înlocuieşite virgula lui Monet printr-un punct, cere o construcţie cromatică la fel de riguroasă, la fel de lipsită de capricii şi fantezie ca cea a unui chimist sau fizician. Dealtfel, metoda neoimpresioniştilor e configurată şi sprijinită de lucrările de optică şi estetică ale lui Charles Henry cu care ei intră în contact din 1888 şi care le va demonstra „cercul său cromatic armonic". Fiecare tuşă pointillistă divizată e o lume în sine, o mică tresărire de lumină, o izbucnire de culoare. Dispunerea pe pînză a acestor nenumărate focare de irizare se supune şi ecuaţiilor de luminozitate folosite de un alt fizician, Rood, şi se pare că, limitaţi de aceste teorii, neoimpresioniştii nu fac decît să pună în aplicare un program foarte strict.

În realitate, temperamentul bogat şi puternic colorist al lui Signac se revarsă dincolo de precon-

cepţie şi de ceea ce e stabilit. Poezia ce sălăşluieşte în sufletul lui Henri-Edmond Cross transcende lecţiile savanţilor şi ajunge la o libertate aproape tot atît de mare ca cea a lui Turner, cu mijloace cu totul diferite, pentru că punctul vibrant e mai luminos, mai iradiant decît la Signac. În sfîrşit, în Seurat descoperim un artist cu un spirit în întregime metodic : („Eu îmi aplic metoda şi asta e tot") care reuşeşte sinteza imposibilă a construcţiei geometrice şi a scînteierii optice.

Seurat a murit la treizeci şi doi de ani ; acest sfîrşit prematur conferă şi mai multă grandoare şi maiestate puternicei monumentalităţi a figurilor sculptate în eternitate şi pentru eternitate. Personajele sale (*O duminică pe insula Grande Jatte*, 1884—1886, *Modelele*, 1887—1888, *Parada*, 1888—1889) cunosc calmul hieratic al artei statuare egiptene. Scăldate în atmosfera irizată de culori mişcătoare, schimbătoare, ele reprezintă ceea ce dăinuie în mijlocul a ceea ce se distruge neîncetat. Ele sînt o aluzie la eternitatea ce neagă spectacolul mereu schimbat al unui univers supus provizoratului şi nedefinitivului. Aceste figuri ating o gravitate aproape sacră prin imobilitatea lor şi se simte că timpul se iroseşte în preajma lor în loc ca el să le macine. Totuşi lumina ce le învăluie, le atinge şi le pătrunde ; substanţa lor e asemănătoare cristalului, nu pietrei. Razele cromatice impregnează materia lor densă şi vîrtoasă, strecoară o lumină lăuntrică dincolo de carapace, de opacitate. Peisajele şi personajele nu aparţin acestei lumi ; ele vin dintr-o lume de dincolo, imaginată, sugerată, presimţită. Procedeul pointillist, metodic aplicat de Seurat, ajunge, ca şi dansul tuşelor-virgulă din tablourile lui Monet, la o adevărată transfigurare. Dorinţa de absolut ce conduce această aplicare sistematică a culorii, care se vrea ştiinţifică şi care e într-adevăr aşa, depăşeşte cîmpul de acţiune al „cercului cromatic armonic" al lui Rood şi se dezvoltă cu o autonomie strălucitoare. În tot timpul scurtei sale vieţi Seurat s-a străduit să pună la punct estetica liniei şi culorii, care n-a fost formulată decît în 1890, cu

un an înainte de moarte și care în ansamblul ei e foarte simplă, foarte practică și stabilește principii valabile pentru toate sistemele ; dar ceea ce el nu putea să învețe pe nimeni, ceea ce prin însăși natura sa nu trebuia să fie cuprins în precepte, e acea genială „cristalizare arhitectonică", concluzie a cercetărilor sale, pe care numai geniul era în stare să o aplice. De aceea, discipolii neoimpresionismului au rămas atît de departe în urma maeștrilor lor, iar mișcarea ca atare n-a avut prelungiri însemnate, Bonnard, de exemplu, revenind la senzația pură a impresioniștilor și ducînd-o chiar pînă în pragul abstracțiunii.

XII. ZORII MARILOR SCHIMBĂRI

În jurul anului 1900, în mijlocul puternicelor frămîntări de o mare îndrăzneală formală pe care contemporanii o constată fără a-i putea prevedea imensele consecințe, se încheagă marile revoluții organice, născute din realism și din impresionism, dar întru totul novatoare, și ale căror atacuri vor zgudui vechile fortărețe ale tradiției și academismului. Artiștii ce duc această luptă nu au, așa cum le reproșează adversarii — adică aproape toată lumea — dorința de a distruge tot ce s-a făcut înainte de ei : dimpotrivă, ei desăvîrșesc și încheie ceea ce predecesorii lor au presimțit și au anunțat. Dacă merg mai departe decît toți înaintașii lor, aventurîndu-se (mai mult ca oricine înaintea lor) prin ținuturi neexplorate, o fac pentru că sînt purtătorii unui mesaj estetic și spiritual de o importanță vitală pentru supraviețuirea și progresul picturii occidentale. Batjocoriți, huliți, insultați, cum era de așteptat, deoarece mesajul lor nu era pe înțelesul mulțimii, ei au fost fiecare în felul său un fel de martir al artei noi : fiecare epocă și-a avut de fapt martirii ei și așa va fi mereu. Dar ceea ce ei au adus și au revelat era atît de imperios necesar încît e greu să te gîndești că fără ei arta europeană s-ar fi angajat în direcțiile în care înaintează de aproape trei sferturi de secol. Ca maeștri, profeți, precursori, ei au măturat din cale tot ce era steril în tradiție și i-au dat acesteia o viață nouă așa cum au făcut

toţi marii pictori începînd cu Evul Mediu şi pînă astăzi, scoţînd la lumină din trecut toate posibilităţile noului, ale devenirii, ale viitorului pe care le conţinea. De aceea ei par astăzi clasici ca toţi acei care au clădit în durată, pentru durată.

PAUL CÉZANNE

Acest provensal era clasic ca spirit, ca sentiment şi chiar ca temperament. Era un om de formaţie umanistă, înarmat cu o vastă cultură şi, ca atîţia alţi pictori francezi — Franţa e o ţară a moraliştilor —, un „gînditor". Evoluţia esteticii şi tehnicii sale e o cucerire metodică, o luptă fără răgaz împotriva rezistenţei materiei şi a conflictelor lăuntrice între raţiune şi sensibilitate. El nu înţelegea să abolească sau să anuleze ceea ce se făcuse înaintea lui, ci să ducă mai departe. Ambiţia sa, „să picteze ca Poussin dar după natură", spune multe ca şi promisiunea sa de „a face din impresionism ceva solid şi durabil ca arta muzeelor". De la impresionism a învăţat tot ce îi era util ca să-şi elibereze ochii şi paleta, urmînd lecţia lui Pissarro, singurul apropiat de sensibilitatea sa şi care însemna pentru el „ceva asemenea lui Dumnezeu-tatăl". El şi-a împins toate experienţele la limita lor extremă, începînd cu pasta frămîntată, muncită, grea, pămîntie şi sumbră a compoziţiilor imaginare din perioada numită de el „couillarde". El a cunoscut extazul culorilor, dar înainte de toate îl interesa stilul : stilul său. Mergea mai departe ca impresioniştii prin aceea că nu se mulţumea cu aparenţa lucrurilor ; simţea nevoia să îmbrăţişeze realităţile. Spunea că nu poate picta un peisaj dacă nu-i cunoştea structura geologică şi într-adevăr forţele telurice aveau influenţă asupra lui : muntele Sainte-Victoire pe care l-a pictat atît de des e un munte sacru, dar şi o prezenţă vie ; chipul vizibil al unei divinităţi elementare. El ştia de asemenea că nu trebuie să pierzi legătura cu forma dacă doreşti ca opera să dăinuie, iar în

spectacolele naturii el recunoştea figurile elementare date de geometrie ca arhitectură de bază a tuturor construcţiilor vii. Recunoaşterea în cadrul efemerului a unei organizaţii de corpuri solide eterne îl duce la celebra sa declaraţie din scrisoarea din 1904 : „Să tratezi natura prin cilindru, sferă, con, totul pus în perspectivă...", care a devenit cartea sfîntă a artei noi. Combătîndu-i pe acei care pretindeau să disocieze desenul şi culoarea, el mai spunea că „desenul pur e o abstracţiune. Desenul şi culoarea nu sînt distincte, totul în natură fiind colorat. Pe măsură ce pictezi, desenezi. Justeţea tonului dă în acelaşi timp lumină şi relief obiectului. Cu cît culoarea se armonizează mai mult cu atît desenul devine mai precis". El se foloseşte de asemenea de a treia dimensiune făcînd din spaţiu o forţă ce respiră, iar „alburile" mai ales din picturile de la sfîrşitul vieţii sînt spaţii neutre prin care culorile vibrează, cîntă şi se armonizează, culori care s-ar ciocni între ele dacă n-ar fi acest interval vacant străbătut în voie de undele colorate. El construieşte astfel din aer şi stînci o lume ce nu e iluzorie ca cea a impresioniştilor, ci reală la modul transcendental, adică materie şi spirit, „spiritul" biruind din ce în ce mai mult în aşa măsură încît anumite acuarele nu mai sînt decît fenomene fantasmagorice, „apariţii" ale stîncii spiritualizate.

Efemerul glorificat de impresionişti nu putea să potolească neliniştea acestui om înfometat de certitudini şi care se gîndea în termeni de eternitate. Lumea aceasta trecătoare — nu iluzorie — trebuia eternizată plămădind-o din cea mai durabilă dintre substanţe şi totodată şi din cea mai imponderabilă : lumina. Cézanne a rezolvat problema luminii, problema impresioniştilor, printr-o comuniune neîntreruptă cu natura — o comuniune ce nu era numai a simţurilor, sufletul fiind activ, şi printr-o meditare continuă asupra problemelor formale. El a fost fără îndoială cel mai *echilibrat* dintre toţi maeştrii începutului de secol al XX-lea, cel mai „clasic" de-a lungul schim-

bărilor sale ce urmau riguros logica internă a geniului. Lutul brun, cenuşiu, negru al perioadei „couillarde" cu excesele sale cromatice demente şi romantismul său paradoxal, — colorînd pînă în adîncuri o pastă frămîntată din greu şi cu furie —, pregătea calea strălucirilor impresioniste în care materia se pătrundea de lumină fără să se dizolve, corpurilor cristaline din perioada „cubistă", modulaţiilor savante ale unui colorit de un rafinament extrem, pînă la splendoarea supranaturală şi divina linişte a peisajelor din Aix unde Spiritul Pămîntului, evocat de Goethe în *Faustul* său se manifestă în faţa noastră. Deoarece aspira fără încetare la universal, la infinit, la absolut în toate drumeţiile sale prin lumea efemerului, a finitului şi a relativului, Cézanne ducea pictura modernă către acea concepţie înaltă a unui stil monumental şi animat în toate direcţiile de către curentele dătătoare de viaţă ce se încrucişează aici. Pînă la moartea sa el a lucrat *după motiv*, considerînd că adeziunea — aderenţa chiar — la natură e condiţia primă a artei. Dorea ca „metoda sa să se degajeze de natură", în aşa măsură îi repugna să impună scheme intelectuale asupra simbiozei omului şi lucrurilor, a artei şi a substanţei infinit variate din care e făcut universul. De aceea *Femeia cu cafetieră* (1890—1894) e la fel de monumentală şi de sculpturală ca gigantica efigie a unui faraon, de aceea apele transparente ale *Lacului Annecy* (1896) evocă acel *practical dream* al lui Berkeley, de aceea acele *Baigneuses* din 1900—1906 sînt în acelaşi timp halucinaţii strălucitoare, arhitecturi de pilaştri şi arcuri, ca şi contemplarea plină de uimire a unei zile de vară, la ţară, în Provenţa, redusă la „un gînd verde sub o umbră verde", după cum spunea Andrew Marvel. În ceea ce priveşte marii munţi *Sainte-Victoire* de la sfîrşit, ocupînd întregul spaţiu, masivi şi eliberaţi în acelaşi timp, materiali şi fără greutate, ei sînt reflexul acelui adevăr transfigurat a cărui revelaţie strălucitoare o contempla în însuşi forul său lăuntric.

PAUL GAUGUIN

„Am vrut să stabilesc dreptul de a îndrăzni totul ; capacităţile mele n-au dat un rezultat prea bun, dar maşina a pornit totuşi. Publicul nu-mi datorează nimic de vreme ce pictura mea nu e decît relativ bună, dar pictorii care astăzi profită de această libertate îmi datorează ceva". Care este această datorie a picturii moderne faţă de Gauguin şi mai ales care este adevăratul sens al transformării aduse de acest artist, transformare nu mai puţin importantă ca cea provocată de Cézanne sau Van Gogh ? Mesajul acestui om mereu în goană, atras de mitul „bunului sălbetic" şi al libertăţii totale, plecat să caute un refugiu în mările Sudului împotriva mediocrităţii şi banalităţii occidentale, nu are forţa monumentală, de neclintit a mesajului lui Cézanne, în care îşi află punctul de sprijin tot ce e structural şi clasic în arta de astăzi, nici cutremurătoarea intensitate dramatică a moştenirii lui Van Gogh care e capabil să inspire încă arta abstractă dincolo de expresionism. Pe urmele lui Gauguin pot fi descoperiţi fovii, cîţiva postimpresionişti convertiţi la simplitatea formei şi culorii şi în două mişcări contemporane cu el, cei din grupul Nabi şi simboliştii, urmaşi pe care nu i-a influenţat decît pe jumătate. Astăzi e o surpriză pentru noi că Gauguin, tipul pictorului pur, a fost considerat în timpul vieţii sale ca un simbolist : scriitorii care deformează atît de repede şi de uşor adevărata semnificaţie a operei unui pictor şi l-au însuşit şi şi-au făcut din pînzele sale un stindard, în jurul lui 1890, dată la care el părăsise deja Martinica şi se instala în Tahiti. E evident că exista o anumită latură „literară" în gîndirea lui Gauguin, în titlurile tablourilor sale, în marele triptic *Ce sîntem noi...* (1897) şi chiar în mesianismul exotic care dictează acel *Noa-Noa*, dar în această dedublare a personalităţii ce se face văzută la el primează totuşi pictura, *pictura în sine şi pentru sine*. „Trebuie să sacrifici totul pentru culoarea pură". Degeaba inventează pentru metoda sa — căci îşi creează una

— cuvinte savante : sintetism, colazonism — el nu are nimic dintr-un doctrinar, dintr-un gînditor avînd un sistem. Ceea ce doreşte el e o anumită intensitate a culorii, o ardoare care să împingă tonurile pînă la energia lor cea mai eficace, fie că e vorba de Bretania sau de Polinezia. Culoarea cu strălucirea sa maximă rămîne ambiţia sa capitală din momentul în care îşi părăseşte meseria de agent de schimb, deprinderile sale de pictor de duminică şi chiar o anumită timiditate în a rupe cu tradiţia. El e hotărît „să sacrifice" totul pentru culoare şi de dragul ei „va îndrăzni" totul. Dar în acelaşi timp această franchețe şi această exaltare a cromatismului, care la alţii nu ajung decît la evidenţe, îi slujesc lui să aprofundeze misterul fiinţelor şi lucrurilor. Mallarmé a înţeles acest lucru foarte bine atunci cînd considera că e „extraordinar să poţi pune atîta mister în atîta strălucire". Cu toate acestea culoarea sa nu are nimic ermetic, nici ezoteric, nici chiar, literal vorbind, nimic simbolic, de vreme ce în nici un moment din viaţa sa nu observăm un veritabil simbolism în tablourile sale.

Gustul pentru mister, ca şi cel pentru formele simple şi monumentale, pentru culorile sincere şi strălucitoare l-a adus la început în Bretania şi apoi în Polinezia ; e dragostea pentru ţinuturile autentic *primitive*, unde misterul şi miraculosul sînt la îndemînă şi îşi afirmă pretutindeni prezenţa. El simte nevoia naturii originare în stare pură ; simte nevoia să se cufunde din nou în elemente, să-şi reîmprospăteze puterile, să se reconforteze. În insulele mărilor din Sud, unde, din nefericire, „civilizaţia" de care vrea să scape îl ajunge din urmă, el se cufundă în primordial, în preistoric. Senzualitatea sa visează Paradisul terestru dinaintea Păcatului, o lume a inocenţei edenice, a carnalului fără complicaţii, a plăcerilor fără remuşcări şi fără păreri de rău ; în acest „mediu natural sănătos şi fericit" el vrea să picteze „consonanţa vieţii umane şi vegetale" în compoziţii în care „lasă un rol important vocii naturii". Cézanne transfigura lumea imprimîndu-i o arhitectură intelectuală, Van Gogh răsturna şi distrugea natura cu brăzdarul tragismului său disperat ; Gauguin, în schimb, regăseşte un sentiment de bucurie şi de echilibru comparabil cu cel al lui Renoir, dar cu alte mijloace, mai puţin vibratile, mai profunde, mai aproape de esenţele prime. O parte din ereditatea sa, cea peruviană, îl făcea să guste farmecul straniu al tropicelor şi al vechilor civilizaţii barbare. „Există în mine două naturi, indianul şi senzitivul" spunea el. Înrădăcinarea sa în Polinezia nu e un capriciu himeric ; el aderă la obiceiurile sălbatice, nu trebuie să facă nici un efort pentru a-şi adapta deprinderile sale de *civilizat*. Ce era originar şi splendid barbar la el era fastul vegetaţiei exuberante, atracţia caldă a trupurilor goale, strălucirea orbitoare a unei pirotehnii de culori depăşind considerabil calculele neoimpresioniştilor şi „mica senzaţie" a lui Monet. Dar şi statica monumentală a corpurilor, asemeni unor statui masive, cu temelii adînci şi puternice în sol, adaugă un fel de maiestate clasică personajelor sale. Sentimentul naturii şi al exotismului sînt romantice, dar concepţia formelor e clasică, semănînd adesea cu cea a lui Poussin sau Ingres. Acest sens al abstracţiunii formei ce trebuie să lase culoarea să cînte în gama sa totodată cea mai subtilă şi mai înaltă, refuzul iluzionismului spaţial şi ceea ce a fost numit simplificare decorativă, dau personajelor sale, fie că e vorba de ţărani bretoni sau de femei maori, strălucirea imuabilă a lucrurilor eterne. El nu va avea de loc — sau foarte puţini — discipoli printre prietenii cărora le-a transmis „talismanul", pentru că numai el cunoştea parola, cuvîntul magic care săvîrşeşte unirea realului cu visul.

VINCENT VAN GOGH

Asocierea şi armonizarea prezentului fugitiv şi a definitivului etern la care a aspirat Van Gogh era o căutare disperată a reconcilierii antinomiilor. Focillon avea dreptate cînd vedea în Van Gogh

„sufletul cel mai straniu şi cel mai contradictoriu", cu atît mai mult cu cît aceste contradicţii intime erau ireductibile şi îşi agrava chiar el, din plin, răul ce-l măcina şi cauzele suferinţei. În vreme ce Gauguin căuta la antipozi confirmarea inocenţei originare, Van Gogh îşi trage seva din obsesia păcatului ; predicator al ţăranilor şi muncitorilor în Borinage, el spera să-i mîntuiască, şi a murit din pricină că pictura nu putea fi, nici pentru el nici pentru ceilalţi, instrument al mîntuirii aşa cum o dorea. În neîncetata frămîntare dramatică a acestei existenţe, sînt puţine momentele şi operele care dau senzaţia liniştii : fără îndoială nu peisajele unde natura torturată se zbate într-o luptă demonică ; poate numai în acea reprezentare a camerei din Arles (1888) a cărei goliciune atestă o sărăcie ascetică şi angelică. În această cameră, ca în anumite interioare ale lui Vermeer, timpul s-a oprit ; o pace luminoasă, netedă ca marea, exprimă liniştea lucrurilor ce trăiesc în prietenie unele cu altele. Poate că prezenţa umană ar distruge această linişte ; la Vermeer personajele sînt obligate să devină lucruri pentru ca acest calm şi această armonie să nu fie distrusă. Lucrurile, de ar fi lăsate în voia lor, neimplicate în conflictele oamenilor, nu ar cunoaşte niciodată suferinţa. La acest calm, la această fericire, pe care numai eternitatea o poate da, aspiră Van Gogh ; el vrea să picteze eternul şi infinitul pentru a le atinge, chiar şi atunci cînd reprezintă non-infinitul şi non-eternul prin esenţa sa, adică cel mai efemer dintre lucruri : omul. Peisajele sale de asemenea se refuză şi ele eternităţii : ele sînt în mod agonic condamnate şi sortite morţii.

„Să exprimi iubirea a doi îndrăgostiţi prin uniunea a două culori complementare, prin amestecul şi opoziţia lor, prin vibraţiile misterioase ale tonurilor apropiate. Să exprimi gîndul unei frunţi prin iradierea unui ton deschis pe un fond închis. Să exprimi speranţa printr-o stea. Ardoarea unei fiinţe prin strălucirea apusului de soare. Nu e vorba aici, desigur, de iluzia realistă, dar nu este oare vorba de un lucru existînd într-adevăr ? Aş

vrea să pictez oameni şi femei cu acel ceva etern al cărui simbol, odinioară, era nimbul şi pe care-l căutăm în chiar strălucirea, în vibraţia culorilor noastre." Lui Van Gogh fără îndoială mai mult decît tuturor celorlalţi pictori i s-ar putea scrie biografia prin descrierea paletelor succesive pe care le-a întrebuinţat. Însăşi evoluţia gîndirii şi sentimentelor sale, începînd cu iluziile mesianice din Borinage pînă la sinuciderea izvorîtă din convingerea că „suferinţele omului nu vor avea sfîrşit", în lanurile din Auvers, e povestită de succesiunea tablourilor sale : ele traduc în forme şi în culori evoluţia dramei care l-a obsedat totdeauna şi nu i-a lăsat un pic de răgaz ; însăşi camera din Arles, atît de liniştită, ne pare adesea bîntuită de o fantomă, că o obsesie ce nu iartă aşteaptă reîntoarcerea celui care o locuieşte. Pasta şi tuşa în ele însele mărturisesc suferinţele unui suflet neliniştit. Nici un sistem, nici o metodă în această manieră de a picta ce păstrează spontaneitatea explozivă a unei forţe vulcanice a naturii. „Nu mă folosesc de nici un sistem al tuşei, lovesc pînza cu mişcări neregulate pe care le las aşa cum sînt." Analiza radiografică a materiei sale revelează conglomeraţii viguroase care, mărite considerabil, dau impresia unui peisaj muntos cu creste zdrenţuite, cu rîpi adînci, un întreg paroxism al forţelor naturale luptînd unele împotriva altora.

Gama brunului din Borinage şi Nunen, asociată cu o plasticitate masivă şi convulsivă, deja expresionistă, se luminează atunci cînd acest olandez se află în faţa flamanzilor, la Anvers Rubens îi purifică şi îi deschide paleta, el vede ţesături japoneze, poate chiar acele stampe a căror importare va transforma pictura franceză, îi va revela adevărata sa personalitate lui Toulouse-Lautrec, îl va instrui pe Gauguin şi îl va face pe Van Gogh să plece în grabă spre sud unde socoteşte „că va regăsi japonezii în Provenţa". El va învăţa aici mai ales strălucirea galbenului, exaltarea lirică a culorii celei mai pure, fantasmagoria soarelui ce entuziasmează şi ucide asemenea unui zeu. Dar el a petrecut un timp în Ile-de-France şi

acolo şi-a format o paletă impresionistă, cu o pastă mai puţin frămîntată, mai netedă, cu un cromatism deschis şi vesel. Cu toate acestea, el va conferi tuşei-virgulă a impresioniştilor un relief şi o nelinişte plină de mişcare pe care n-a avut-o niciodată. În curînd, după experienţa Provenţei şi instalarea sa la Auvers, va reda acestei naturi pateticul său sălbatic şi, pur şi simplu, *supranaturalul*. Pasta tablourilor sale e lavă topită, o agitaţie neîntreruptă a şerpilor de culoare ce se încolăcesc, tremură, îşi încreţesc solzii cu pasiune. Culoarea ţipă (auzi parcă alămurile unei orchestre) şi fiecare tuşă la rîndul ei se zbate într-un fel de luptă convulsivă. Disperarea artistului e comunicată tabloului : din creierul său neliniştea trece în mînă, cuprinde penelul, se insinuează în materia însăşi. El traduce viaţa sălbatică a pămîntului şi copacului care devine dementă în contact cu nebunia sa, disperată odată cu deznădejdea sa, care se zbate în convulsiile agoniei. Niciodată materia picturală a unui pictor n-a fost o mărturie atît de implacabilă împotriva tiraniei omului care aruncă întreaga sa dramă în lucruri, pe care le constrînge să sufere cu el, să se transfigureze în extazul său, le coboară la demonii săi, în frenezia forţelor naturale descătuşate, în vehemenţa misterului panic, în fatalitatea neiertătoare a catastrofei în care creaţiunea întreagă se prăbuşeşte şi dispare odată cu individul.

XIII. MARILE MUTAŢII DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

EXPRESIONISMUL

În aceste ample oscilaţii de pendul ce pot fi urmărite în succesiunea lor de-a lungul secolelor, care duc de la realism la irealism, de la clasicism la romantism, cu reveniri periodice ale gustului la realitate şi la pasiunea clasică, arta trăieşte din contraste, opoziţii, acţiuni antagonice, alternanţe ale replierii în sine şi expansiunii spre infinit. Orice „stil" poartă în el germenii şi principiile celui ce-l va urma şi îl va distruge sau va accepta să trăiască împreună cu primul, fie într-o coexistenţă paşnică, fie chiar într-o simbioză estetică. O artă care nu se înnoieşte nici nu se metamorfozează e o artă care moare, iar cînd această artă a epuizat toate experienţele posibile într-o anumită direcţie, ea nu trăieşte, nu supravieţuieşte, decît cu condiţia de a se îndrepta violent în direcţia opusă. Şi deoarece vorbim de violenţă, trebuie să adăugăm imediat că nici o reacţie, nici o contradicţie n-a fost atît de absolută, atît de radicală, ca revoluţia expresionistă. Această revoluţie a atacat toate curentele precedente : realismul, impresionismul, simbolismul, romantismul ; despre expresionism se poate spune că e un *anti-orice* prin atitudinile sale polemice. Chiar şi numele pare să fie deliberat ales pentru a combate impresionismul, iar anecdotica atribuie pa-

ternitatea termenului istoricului de artă Ernst Cassirer, care, la una din expoziţiile grupului *Die Brücke,* întrebat fiind de către un necunoscător dacă pictorii aceştia sînt impresionişti, ar fi răspuns : „Nu, sînt expresionişti".

Asemenea altor mari curente artistice, expresionismul nu este limitat la o epocă sau la o ţară ; dacă e adevărat că a înflorit îndeosebi în Germania în perioada precedînd primul război mondial şi imediat după aceea, un expresionism implicit şi fără să poarte acest nume poate fi ghicit în frescele romane despre Odiseea şi îl vedem revenind periodic în toate perioadele de criză şi în epocile liminare unde se îmbină şi se articulează două culturi : la sfîrşitul Evului Mediu, în punctul culminant al barocului, în diferite aspecte ale romantismului. Alte continente şi-au avut expresionismul lor : el apare într-unul din momentele dezvoltării artelor precolumbiene, în China, în India, în Tibet. În linii mari, această tendinţă ar putea fi definită prin aceea că înţelege să exprime cu forţă şi spirit partizan (spirit partizan în formă şi culoare) drama umană în tot ce are ea mai violent şi mai dureros. Extraordinara sa răspîndire în Germania provine din criza şi frămîntările materiale şi morale provocate de război şi de perioada postbelică, cu instabilitatea, neliniştea, disperarea ei. În acest moment tendinţa expresionistă se manifestă prin două din aspectele cele mai capabile să *exprime* violenţa ; teatrul şi pictura. Un personaj dintr-o piesă de Georg Kaiser defineşte întreaga societate spunînd : „Trăim din explozie în explozie". Tablourile expresioniste sînt şi ele explozii şi ne frapează şi ne tulbură tocmai prin potenţialul lor exploziv. S-a spus de asemenea că arta aceasta înseamnă „o fugă în afara ruinelor" (Haftmann) şi voinţa de a refuza toate paleativele, toate minciunile, toate pretextele care maschează adevărul gol, teribil, fatal. El a fost „o zmulgere brutală a veşmintelor simboliste care nu acopereau decît provizoriu rănile". Această mişcare tipic germană are cu toate acestea maeştrii şi precursori care nu sînt germani ; ea îşi va căuta modelele cu

preferinţă la Van Gogh, James Ensor, Edvard Munch. Lovis Corinth este singurul proto-impresionist german, dacă se exceptează Max Klinger pe care oscilaţiile impulsive ale temperamentului îl duc de la realismul absolut la excesele simbolismului.

Exemplul lui Van Gogh oferă expresioniştilor cea mai tragică expresie a dramei umane. Norvegianul Edvard Munch, bîntuit de nebunie după cum pictorul olandez fusese de sinucidere, cunoaşte obsesia acelor nopţi albe cînd lumina stăruitoare macină nervii, enigma de nepătruns a privirilor în care arde un foc diabolic, singurătatea teribilă a individului trăind pe o insulă pustie în mijlocul semenilor săi. Orice viaţă omenească e un naufragiu, afirmă arta lui Munch, asupra căreia planează neîncetat, ca o pasăre neagră, gîndul statornic al demenţei şi al morţii. Dedublarea individului, imposibilitatea lui de a surprinde, de a simţi şi de a delimita propria personalitate, pesimismul radical al unei existenţe condamnate la distrugere şi neant, fie că acţionează fie că se cufundă în ataraxie, toate acestea fac din marele pictor tragic unul din profeţii disperării cei mai sinceri şi mai elocvenţi. La şaptezeci de ani, după alternate stări de cvasi-nebunie şi de sublimă luciditate, Munch mărturisea că : „drumul meu a mers totdeauna la doi paşi de prăpastie". Biografii îl descriu ca fiind cuprins de accese de panică fără motiv şi care îl împiedicau să traverseze o stradă : grădinile fantomatice sub cerul lăptos al nopţilor nordice, personajele cu ochi rătăciţi umblînd ca somnambulii, strigîndu-şi spaima cu un ţipăt ce nu se va sfîrşi niciodată : („Am simţit marele urlet în natură") exprimă intens şi brutal această anxietate împotriva căreia pictorul era fără apărare şi căreia îi conferă, în fiecare din tablourile şi gravurile sale, vehemenţa strigătului.

Flamandul James Ensor a fost, şi el, un om obsedat şi urmărit de invizibil : tablourile sale cele mai neliniştitoare sînt cele unde domneşte teroarea în stare pură, teroarea fără formă şi fără motiv.

În copilărie, el a cunoscut minunile şi spaimele podului de acasă despre care ne-a spus că era „plin de păianjeni înspăimîntători, de curiozităţi, de cochilii, de plante şi de animale din mări îndepărtate, de porţelanuri frumoase, de haine vechi de culoarea ruginii şi a sîngelui, de maimuţe, broaşte ţestoase şi sirene uscate". Măştile ridicole ale carnavalului din Ostende, scheletele, fantomele dansează în acest pod, care e un reflex al imaginaţiei lui Ensor, un dans grotesc. Ensor încearcă să exorcizeze spaima prin absurd, dar nu reuşeşte decît să amestece definitiv înspăimîntătorul şi comicul. În ceea ce-l priveşte pe germanul Lovis Corinth, implicat nemijlocit în „explozia" expresionistă, senzualitatea sa greoaie şi provocatoare, sentimentul tragic al fatalităţii ce-l striveşte pe om, ura şi iubirea sa fără măsură, distorsiunile impuse peisajelor sale, fac din el un expresionist model, prin cromatismul nerealist, prin lirismul sălbatic şi exaltat, proiectînd o atmosferă de furtună pînă şi în peisajele sale cele mai puţin delirante.

Aceştia sînt pictorii care au arătat drumul cultului iraţionalului, dezechilibrului, senzaţiilor colorate, acelor ciocniri de forme, acelei sfîşieri a fiinţei care triumfă în Germania în primii ani ai secolului al XX-lea precedînd, cu puţin, cubismul şi fovismul francez.

DIE BRÜCKE

În 1903 cîţiva pictori germani s-au grupat pentru a forma un fel de „cooperativă de producţie şi de distribuţie", numită de ei *Die Brücke* (Puntea). Primii participanţi au fost Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ; în 1906 i s-au alăturat Emil Nolde şi Max Pechstein ; în 1910, Otto Müller. Grupul a „explodat", încetînd să mai fie o colectivitate în 1913, dar cei zece ani de activitate au fost una din perioadele cele mai fecunde şi mai magnifice ale vieţii artistice din

acest secol. Mai mult sau mai puţin aproape de acest „nucleu" originar al expresionismului german e brutalul şi crudul Max Beckmann, genialul vizionar Alfred Kubin, Paula Modersohn- Becker care a fost sufletul falansterului de la Worpswede, şi cel mai reprezentativ pictor, împreună cu Nolde, al expresionismului dus pînă la cel mai înalt grad al inspiraţiei arzătoare, Oscar Kokoschka.

În ansamblul mişcării, tabloul expresionist e, din punct de vedere plastic, pictural, o explozie. Forma explodează deoarece nu poate rezista forţei lăuntrice a pasiunii. Supunîndu-se autonomiei acestei pasiuni, ea nu reprezintă nici ceea ce artistul vede, nici ceea ce el îşi imaginează, ci un irealism dement care e materializarea impulsurilor subconştiente... Peisajul, portretul, sînt oglinzi ale tainelor conştiinţei, sînt o succesiune de strigăte pe care nu le ordonează nici o voinţă de arhitecturare, nici un efort de ordine. Culoarea e dusă pînă la incandescenţă, de vreme ce toate stările sînt stări extreme mistuind tot ce ar putea constitui un obstacol în calea izbucnirii spiritului. O proiecţie convulsivă a eului celui mai profund, mai neştiut, nu sub formă de simboluri descifrabile pentru cel care are cheia, ci sub formă de explozie de imagini ce nu se referă la nici un cod cunoscut. Realul obiectiv perceput e mistuit şi topit în acest cuptor al anxietăţii şi pasiunii, organizîndu-se după propria sa logică într-un univers cu totul nou, neprevăzut, ce apare ca transcriere tragică a lumii acesteia. *Ziua de sticlă* de Erich Heckel (1913), *Mlaştina* de Nolde (1916) şi tripticul său *Sfînta Maria Egipteana* (1912), femeile fantomă din *Scenă de stradă* de Kirchner (1913) sînt exemple perfecte ale acestor irezistibile seisme subterane ce ţîşnesc sub formă de culori neverosimile în estetica expresionistă. Cruditatea tonurilor aruncate de ici şi de colo, goana aparent fără noimă a penelului ce ne duce cu gîndul la vibraţia acului unui seismograf, exacerbarea dramatică răspîndită în tot tabloul, constituie limbajul comun al celor mai mulţi expresionişti germani. Se cer lăsaţi de o

parte Kubin, Kokoschka şi Egon Schiele, distingîndu-se net de spiritul grupului german, şi rusul Alexei von Jawlenski, care pe de o parte se alătură grupului *Blaue Reiter,* iar pe de alta ajunge la abstracţionism.

Aşa cum nu poate fi dirijată într-o direcţie anumită lava unui vulcan sau să i se dea cenuşei sale o anumită culoare, raţiunea, spiritul de ordine şi măsura nu pot interveni în creaţia expresionistă. Materia picturală se află la temperatura ei de topire de parcă ar ţîşni din însuşi miezul focului, culorile se învecinează după propriul lor capriciu, şi nu e vorba aici de nuanţe, ci parcă mai degrabă de o orchestră în care toate instrumentele cîntă în fortissimo. Grotescul şi sublimul se amestecă aşa cum s-a întîmplat adesea în romantism şi baroc, aceste categorii ale intelectului fiind aici de minimă importanţă. Nu e vorba de inconştientul legat de inform, ci, dimpotrivă, de un aliaj unic de subconştient şi de supraconştient. Franţa carteziană, înţeleaptă şi raţională, a manifestat totdeauna faţă de expresionism o repulsie şi o lipsă de înţelegere organică, dar şi pentru că e un fenomen nordic de nepătruns pentru „latini" şi, dimpotrivă, înrădăcinat în tradiţia germanică şi scandinavă cea mai adîncă, cea mai biologică. Urletele acestui cromatism împins pînă la limita extremă, distorsiunile acestei forme într-o neîntreruptă metamorfoză, acest patetic al convulsiei, fac din expresionism una din mişcările cele mai libere, mai fertile şi mai autentice din marile aventuri ale picturii întreprinse în ultimul secol ; o mişcare făcînd posibile, în felul său propriu, toate manifestările extreme ale esteticii de astăzi.

Suprarealist mai mult chiar decît expresionist, vizionar al incognoscibilului, explorator al „celuilalt tărîm" (acesta e titlul unui roman fantastic scris de el), Alfred Kubin e mai degrabă un desenator decît un pictor, deoarece creionul şi peniţa proiectează mai repede ca penelul amintirea fidelă a visului sau halucinaţiei. Monştrii mişună în jurul său, obiectele inocente slujesc drept ascunzişuri pentru demoni. Dimpotrivă, Kokoschka e un pictor adevărat, dar el preferă să picteze prin vocabularul vizibilului lumea sa interioară. Austriac asemenea lui Schiele, e urmărit ca şi el de un fel de panică de care fuge în derută. Totuşi el a asimilat din impresionism o tehnică a vibraţiei colorate care, fără îndoială, n-are nimic de-a face cu impresionismul romantic, nici cu impresionismul ştiinţific, avînd rădăcini în mitologia sa proprie unde se desfăşoară marea sărbătoare, plină de bucurie şi teribilă, a elementelor. Peisajele sale din Mont Blanc sau din Veneţia, autoportretele, compoziţiile de un păgînism robust şi rustic *(Păgînii,* 1918, *Puterea muzicii,* 1918) sînt opere de introspecţie lirică, materia picturală fiind plămădită, caldă şi vie, cu un fel de religiozitate panteistă : e religiozitatea barbară, sălbatică, elementară, a cărei inspiraţie Pechstein, urmînd exemplul lui Gauguin, a căutat-o în insulele mărilor din sud, descifrată de Nolde în peisajele infinit de goale şi infinit de triste ale Germaniei de Nord, pe care Kirchner o surprinde în hazliul neliniştitor al vieţii berlineze.

Spre deosebire de fovism, care nu-şi pune întrebări decît cu privire la culoare şi formă, expresionismul e o punere sub semnul întrebării a valorilor umane, nu din unghiul spiritualului şi socialismului ca atare, ci dintr-o perspectivă frîntă, în zigzag, în care voinţa directoare se anihilează. E vorba de o constantă a Germaniei, tot atît de veche ca şi arta sa cea mai îndepărtată din vremea cultului lui Wotan, e credinţa în puterile elementare, supunerea în faţa impulsurilor iraţionale, reîntoarcerea la barbaria primitivă, nu pentru a-l regăsi pe „bunul sălbatic" al lui Rousseau, ci pentru a încerca senzaţiile, sentimentele, emoţiile şi pasiunile în tot ce au ele mai dezlănţuit, în sinceritatea caracterului lor primordial anterior oricărei civilizaţii, rebelă oricărei „ordini" care nu e dictată de organicul pur fără nici un aliaj : religia substanţei vulcanice care n-a avut încă timpul să se răcească.

UN EXPRESIONISM AL PĂMÎNTULUI ȘI AL UMBREI

Primul în ordinea expresionismului belgian e acel Van Gogh care picta țărani din Borinage, în timp ce le ținea predici, și care încerca să surprindă o realitate mai reală decît propria ei aparență și sens literar („Dorința mea aprigă e să învăț să fac asemenea inexactități, asemenea anomalii, asemenea retușuri, asemenea schimbări ale realității încît să rezulte — și de ce nu — minciuni dacă vreți, dar minciuni mai adevărate decît adevărul îngust"). Dorința aprigă de a trăi în natura liberă, departe de atmosfera artificială și coruptă a capitalelor, a condus în aceeași epocă, la Laethem Saint-Martin din Belgia și la Worpswede în Germania, două grupuri de pictori formînd comunități mai eficace decît cele de la Pont-Aven sau Pouldu. Unii scriitori și muzicieni au devenit asociați ai falansterului de la Worpswede care nu era în exclusivitate artistic cu toată poziția dominantă și dominatoare a Paulei Modersohn-Becker. James Ensor împinsese expresionismul flamand în jungla periculoasă a fantasticului ; la Laethem Saint-Martin, Constant Permeke, Gustave de Smet, Frits van den Berghe, nu vor fi realiști, cu toate că trăiau printre țărani și „aproape de pămînt" ca să spunem așa ; ei vor fi realiști în felul în care fuseseră Bruegel și Bosch, cu o undă de fantastic, atrași de suprarealism dar și de obiectivitatea nudă. Marile figuri plăsmuite de Permeke seamănă cu Golemul din legendele pragheze : ele sînt făcute dintr-un lut avînd culorile pămîntului : cenușii și brune. Materia e grea, noroioasă, chiar mîloasă, s-ar putea spune, aplicată pe pînză cu conștiința de meșteșugar a zidarului mai mult decît a zugravului. Uneori, țăranii săi sînt asemeni unor construcții de cilindri și cuburi, aducînd aminte de lecția lui Cézanne — dar înaintea lui Cézanne, flamandul Rubens formulase această învățătură : „Elementele sau principiile figurii umane pot fi reduse la cub, la cerc sau la triunghi" — alteori le grupează, asemeni unor statui sumar cioplite

(*Chermeza*, *Țărani cu pisică*, 1928, *Logodnicii*, 1923). Dorința de a reveni la originar, la esențial, îi inspiră simplificări comparabile cu cele ale lui Fernard Léger în 1912 (*Femeia în albastru*). Această dragoste pentru realitate așa cum se prezintă ea, fără înfrumusețări, e unul din caracterele etnice ale picturii din Țările de Jos, de la începuturile ei și această artă s-a îndreptat într-o direcție naturalistă mai mult sau mai puțin accentuată, trecînd astfel prin Renaștere și chiar prin baroc ; dar un popor cu o imaginație viguroasă nu se mulțumește niciodată cu realitatea nudă ; el cuprinde în ea, adeseori fără să-și dea seama, un element de neliniște și anxietate. Chiar și atunci cînd se inspiră dintr-o artă rustică, din goticul țărănesc al unei sculpturi, cam pe vremea cînd cubiștii descopereau arta statuară africană, toată numai unghiuri și planuri contrastante violent, Permeke e un poet, un poet al cotidianului, cum e și Verhaeren în *Campagnes hallucinées*, poet al adevărului umil. Dacă ar fi avut ceva din preaplinul de misticism al lui Van Gogh ar fi putut picta și el *Ghetele*, *Scaunul*, care nu sînt decît obiecte transfigurate, ca cele ale pictorilor fantastici, obiecte patetice prin banalitatea lor devenită nobilă, aproape sublimă prin asociație cu suferința umană.

EXPRESIONISMUL SPANIOL

In prima sa perioadă de creație, perioada albastră, Picasso e în mod evident reprezentantul cel mai ilustru al „ramurii" spaniole a expresionismului ; pe atunci el era prietenul și tovarășul straniului și atrăgătorului Nonell de Montoliu, care descrie ca și el mizeria mahalalelor, poezia deznădejdii urbane împodobită cu pălării cu pene, îngreunată de rochii cu trenă. Dar Solana e cel mai expresionist dintre ei, deoarece la el sentimentul dramei umane este mai *baroc*, mai complex, mai puțin

formal decît la Picasso, înainte de 1906 şi chiar decît la Nonell. Într-adevăr, la Solana totul e expresionist, bineînţeles într-o manieră spaniolă : ironia macabră din numeroasele *memento mori*, în care este fiul spiritual al lui Valdés Leal ; realismul abrupt, semeţ, aproape provocant ; ascetismul de pură tradiţie castiliană ; atitudinea diabolică latentă insinuîndu-se aproape pretutindeni, şi pîndind din dosul perdelelor. Un aer de chermeză cu demoni, fantome şi schelete, iată maniera în care reface el *Romeria de San Isidro* de Goya, fără a avea contraponderea îngerilor-cocote de la San Antonio de la Florida : el e cufundat în „lumea întunecată" a preoţilor, călugăriţelor, văduvelor, orăşenilor săraci, mîndri şi aroganţi, totdeauna îmbrăcaţi în doliu. Realismul lui Solana nu este decît o iluzie ; carnavalul îndrăgit de Goya reapare în chipurile sale, asemeni măştilor ce ascund personalitatea fiinţelor închise în sine : măşti inerte, grele, mînjite grosolan, care, spre deosebire de cele ale lui James Ensor, nu ştiu nici să rîdă nici să se schimonosească. În pictura lui Solana domină tragica imobilitate a morţilor sau deznădejdea celor vii, pietrificaţi dar mistuiţi de un foc nevăzut, asemănători acelui „ecorşeu" pe care-l întîlnim la antipodul Spaniei, la irlandezul Francis Bacon celebrînd apoteoza neantului cu aceeaşi pasiune pentru *nada* ce i-a bîntuit întotdeauna pe spanioli. Captivi ai vidului, eroii lui Bacon sînt personajele suprarealiste prin opţiune şi prin definiţie, dar mai autentic tragice, mai disperat torturate de către demonii lor lăuntrici, trăind în micul lor infern personal de unde nu pot evada.

Tortura la care aceşti condamnaţi goi, aceşti cardinali urlînd, aceşti captivi ai imaginaţiei sau ai remuşcărilor sînt supuşi fără încetare, face din ei locuitori ai infernului metafizic, mai crud, mai înspăimîntător ca cel din care ies ca să ne viziteze, scheletele sprinţare şi feroce ale spaniolilor.

EXISTĂ OARE UN „EXPRESIONISM FRANCEZ"?

După definiţia dată expresionismului şi exemplele ce l-au ilustrat, caracterul francez se pare că are prea puţine afinităţi cu o mişcare ce neagă măsura, echilibrul, raţiunea. Pînă şi în excesele sale francezul păstrează măsura şi rămîne logic chiar şi în nebunia lui. Paroxismul pateticului e deci străin unei ţări unde „fovii" înşişi au fost repede îmblînziţi şi unde cele mai mari îndrăzneli sînt cele ale inteligenţei mai mult decît cele ale simţurilor sau pasiunii. Rebelă *hybrisului* sub toate formele sale, Franţa e şi acum ţara lui Chardin, Corot, Jacques Villon : ea n-a avut niciodată un Asam, un Caravaggio, un El Greco, un Corinth sau un Kokoschka. În aceste condiţii, care ar putea fi locul ei în tabloul dramatic al expresionismului germanic şi nonlatin în esenţa sa ?

Examinînd cu atenţie ideile, operele şi artiştii, devine evident că clasicismul e o constantă a artei franceze de la gotic pînă la Braque, aşa cum expresionismul e semnul cel mai elocvent al artei germane, de la Altdorfer pînă la Nolde. Se manifestă în acest caz o antinomie care marchează adînc civilizaţia, gîndirea, creaţia artistică. În acelaşi timp e incontestabil că între absolutul spiritului german (expresionist) şi absolutul spiritului francez (clasic) există căi de mijloc, interferenţe, stări intermediare. Admiţînd că pentru Franţa expresionismul nu e o stare tot atît de firească ca pentru Germania, el a influenţat totuşi cîţiva artişti francezi din prima jumătate a secolului al XX-lea şi în mod deosebit pe Georges Rouault, pe Amédée de la Patellière şi pe Chaim Soutine.

„Ochiul captează viziunea fugară. Spiritul ordonează, iar inima iubeşte". Georges Rouault, pictor minunat şi un foarte fin moralist, aşa cum sînt atîţia alţi artişti eminenţi : Poussin, Delacroix, Braque — francezul se naşte moralist — a definit în aceste cîteva cuvinte singularitatea expresionismului francez în raport cu cel din ţările scandinave, din Belgia şi Germania. Ceea ce ochiul surprinde („captează") e însuşit de spirit şi îmblîn-

zit şi în loc să-l redea în starea sa vizionară brută, îi impune o construcţie intelectuală („îl ordonează"). Sensibilitatea („inima") acţionează doar la urmă pentru a insufla acestei forme rezultate din cooperarea simţurilor şi intelectului puterea supremă a „dragostei" ce dă viaţă : fără care nu există viaţă. Viaţa a intrat în opera lui Rouault în primul rînd ca sentiment al mizeriei umane, expuse în trei teme principale : prostituatele, judecătorii, clovnii. Pictor satiric, Rouault dovedeşte mai multă afecţiune decît Daumier şi mai puţină mînie distrugătoare : de aceea el e în primul rînd un colorist, în timp ce ilustratorul lui *Charivari* e înainte de toate un desenator. Într-adevăr, picturile lui Daumier nu sînt expresioniste decît prin materia greoaie, păstoasă, pămîntie, a cărei gamă de brunuri e o succesiune de note de un sumbru pesimism. E indiscutabil că Rouault îi datorează mult lui Daumier, dar ceea ce el posedă în plus e faptul că el, fără îndoială, e cel mai mare pictor religios al secolului nostru. Acolo unde Daumier se amuza de ridicolul avocaţilor, colecţionarilor şi nu simţea decît superficial lunga şi dura suferinţă a oamenilor, Rouault se sinte sfîşiat, asemeni lui Van Gogh. De aceea el renunţă la brunurile şi la grafismul lui Daumier şi, cu un penel şi un cuţit mari şi puternice, ca nişte unelte de ţăran, lucrează o pastă compactă, frămîntată, măcinată, în care roşul şi albastrul domină, fiind însufleţite adesea de strălucirea lacului care subliniază cromatismul pămînturilor cu mari şi grele cearcăne de negru, asemenea grilajului din vitralii, înfăţişate aproape brutal. (Din această cauză tablourile lui Rouault pot fi transpuse în vitralii fără greutate şi fără să fie mutilate.) Această materie ridicată de torentul pasiunii ca lava de suflul vulcanului închide în aceste îngrădituri negre o forţă mereu gata să explodeze ; erupţia ei nu poate fi zăgăzuită, dominată, oprită decît de aceste ziduri care sînt un obstacol în faţa avîntului sentimentului. Această culoare *expresivă* în cel mai înalt grad îşi lasă viguros amprenta amară şi sălbatică pe trupurile jalnice ale prostituatelor, pe figurile bestiale ale judecătorilor, pe melancolia palidă a clovnilor. Din această încercare dureroasă, din această intensă comuniune cu umanitatea suferindă, Rouault s-a înălţat pînă la marea artă : de la Pierrot cel bătut, batjocorit, umilit, pînă la „omul durerii" distanţa nu e mare. Gravorul lui *Miserere* a văzut în scripturi mai ales episoadele tragice, Patimile lui Cristos dominîndu-le pe toate. O sinceritate sfîşietoare, înnăscută la acest om care a păstrat o ingenuitate de copil şi „simplitatea spiritului", a devenit interpret al spiritualităţii în aceeaşi măsură ca şi al umanului : se întîmplă chiar ca o blîndeţe admirabilă, o revărsare de bunătate, de răbdare, de resemnare să răspîndească în tablourile sale o caldă lumină interioară ce transcende depravarea din *Prostituata în faţa oglinzii* (1906), în pacea supremă din *Cristos hulit* (din 1938) sau *De profundis* (din 1946).

„Expresionismul" lui Amédée de la Patellière are o calitate cu totul diferită. Temele acestui pictor ne duc cel mai des pînă la limita fantasticului fără să piardă contactul cu realitatea caldă şi trainică, dar această realitate apare transfigurată de un fel de mister interior. O linişte „panică", uneori neliniştitoare, sălăşluieşte în scenele de staul sau grajd unde animalele obişnuite lasă să se întrevadă că un zeu poate trăi în ele şi le poate da viaţă. Acelaşi suflu larg panteist, străbătînd peisajele sale ca un suflu al miracolului, glorifică şi grădinile sale, unde personaje mascate joacă, în taina nopţii, o tragedie tăcută, semănînd cu umbrele, cu fantomele, cu „sufletele îndurerate". Obiectele înseşi par a fi adeseori şi ele suflete îndurerate ; nu există materie oricît de umilă, oricît de banală, în care să nu poată locui un „spririt". Asemenea lui Gérard de Nerval („adeseori în fiinţa obscură trăieşte un zeu ascuns") Amédée de la Patellière ridică dincolo de real şi spiritualizează realitatea cotidiană. O face prin „dragoste" asemenea lui Rouault, dar şi pentru că inima sa e deschisă divinităţilor telurice ale păgînismului ţăranilor („păgîni"), ca şi spiritului fără

trup care există pretutindeni. Dacă în legătură cu Rouault se poate vorbi de un expresionism creștin, ar trebui ca în legătură cu picturile lui La Patellière să se admită un expresionism clasic, în așa măsură forțele instinctului se unesc armonic cu puterea intelectului și calda înflorire a sentimentelor. Dacă e să i se găsească acestui pictor modern un strămoș, un precursor pe linie franceză, acesta ar fi Poussin, pictorul inspirat de Tasso și Ariosto, acel Poussin „baroc“ din tablourile *Renaud și Armida* (de la Dulwich și Leningrad).

În mod logic, ar trebui să se vorbească de un expresionism ebraic și slav atunci cînd se evocă opera și fizionomia artistică a lui Soutine. Acest evreu din Minsk a trăit la Paris de la vîrsta de nouăsprezece ani pînă la moartea sa în 1943 ; din punct de vedere al naționalității el nu e mai francez ca Picasso sau Van Gogh, dar aparține așa-numitei Școli din Paris și de aceea trebuie să figureze aici, numai dacă nu preferăm denumirea de expresionism iudaic, în care ar figura și Kirchbaum, Mané-Katz, Chagall. Chaim Soutine a păstrat din tradiția iudaică sentimentul agonic al dramei cosmice, capacitatea de a participa la durerea lucrurilor, la tragica sfîșiere a peisajelor. S-ar părea că un foc infernal nevăzut răsucește copacii și îi face să se învîrtească într-o furtună magică, o furtună ca de pe muntele Sinai, frîngînd și răsucind și personajele într-un spasm neîntrerupt și convulsiv. Mii de ani de solitudine morală, de batjocuri, de obsesii pustiesc universul lui Soutine, fie că e vorba de ființe sau de lucruri. Obsesia morbidă a ghetto-ului urmărindu-l neîncetat, i-a inculcat o senzație de sufocare de care nu scapă decît prin rapide evaziuni într-o natură halucinantă și ea, populată de demoni, răscolită de taifunuri și de cutremure de pămînt. Lumea lui Soutine e un *infern pe pămînt,* mai primejdios decît infernul lui Hieronymus Bosch, ai cărui demoni se manifestau pe față. Desenul său este seismograful vulcanilor și al mareelor, pasta sa e curgerea unei lave calde încă, ce va prinde formă

în tiparul palpitînd și diform al anxietății. Două furculițe și o farfurie cu heringi îi ajung ca să provoace imaginea însăși a Morții ; pentru el nu există nici o formă, nici o culoare care să nu stea mărturie în favoarea distrugerii și damnării. Astfel, acest evreu aclimatizat la Paris din adolescență este, poate, cel mai autentic și mai diabolic expresionist dintre toți pictorii care au figurat sub acest titlu.

FOVII

Denumirile date diferitelor mișcări artistice ar constitui o istorie curioasă, numele provenind în general dintr-o neînțelegere și dînd naștere la alte neînțelegeri, care au viață lungă și au nevoie de mult timp pînă cînd dispar. Fovii au fost botezați de către un critic de artă, Louis Vauxcelles care, șocat de formele arbitrare și violența culorilor existente la cîțiva pictori, intenționat adunați în aceeași sală la Salonul Independenților din 1905, a strigat: „Sînt niște fiare !“ („fauves“ n.n.). Denumirea a făcut carieră, rămînînd legată de acești pictori care și-au făcut din ea un titlu de glorie. Încă și astăzi o mai poartă o grupare de artiști care, în primii ani ai secolului al XX-lea, au inaugurat o manieră de a picta în opoziție totală cu tot ce s-a făcut înainte de ei. Fovii nu constituie o „școală“ sau un „grup“, ci doar o adunare provizorie de pictori reuniți printr-o estetică asemănătoare și care, din această cauză, erau puși alături pe pereții Saloanelor — nu ai Saloanelor oficiale de unde firește erau excluși în mod rușinos — și în galeriile destul de „avansate“ pentru a accepta și susține o artă atît de revoluționară.

Henri Matisse, Georges Braque, André Derain, Vlaminck, Van Dongen sînt cei mai tipici reprezentanți ai acestei tendințe care a grupat începînd cu 1900 (Expoziții în 1902 și 1903 la galeria Berthe Weil, mare ofensivă în masă la Salonul Independenților și la Salonul de Toamnă din 1905)

ceea ce părea mai viu, mai original și mai îndrăzneț în arta franceză. Fiind o reacție împotriva grupului Nabis și a simboliștilor, ei respingeau *pictura cu subiect* ; fiind împotriva tradiției ei refuzau perspectiva, adică dispunerea iluzionistă a obiectelor în spațiu, volumul și modeleul, ce rezultă din această dispunere, și umbrele proiectate de obiecte ; fiind împotriva impresioniștilor ei respingeau ideea sondării naturii, pictarea „după motiv", vibrația luminii, divizionismul tușei. Ambiția lor era să redea într-un mod cu totul convențional o senzație colorată, făcînd abstracție de obiectul reprezentat ce trebuia să fie deformat și transformat atît cît o cere jocul liber al imaginației. „Caut doar să aștern pe pînză culorile ce-mi redau senzația", spunea Matisse. Deci ei se reîntorc la culoarea pură, căutată pentru valoarea ei emotivă, pe linia lui Gauguin și Van Gogh ; ei nu mai modelează formele în lumină, ci se mulțumesc doar să ridice lumina la cea mai înaltă intensitate, la capacitatea ei cea mai violentă de exaltare. Împotriva analizei impresioniste, ei impun spiritul de sinteză, care va fi temelia inspirației lor, așa cu era, cam în aceeași epocă, și a expresioniștilor. Ei sînt antinaturaliști : arta lor vrea să aibă violența unui șoc optic în care îmbinarea și apropierea tonurilor creează o senzație vie într-un domeniu unde *picturalul* domină elementul plastic în așa măsură încît aproape că îl face să dispară și îl abolește ; ceea ce va duce, în opoziție cu fovismul, la preponderența acordată elementului plastic de către cubiști. Ei și-au însușit faimoasa declarație a lui Van Gogh : „În loc să caut să redau fidel ce am în fața ochilor, eu mă servesc de culori în mod arbitrar pentru a mă exprima viguros".

Arbitrarul și *forța* devin astfel imperativele prime ale fovismului. Fărămițarea timpului și fragmentarea spațiului la care ajunseseră impresioniștii, neoimpresioniștii și postimpresioniștii impuneau restringerea formei, reîntoarcerea la masă, la greutate. „Păstram chiar și în *aplat*-urile noastre

grija de a reprezenta masa, dînd de exemplu petei de nisip o greutate pe care ea nu o avea pentru a pune în relief fluiditatea apei și lipsa de greutate a cerului." (André Derain). Lumea evanescentă devenită aproape ireală a impresioniștilor e înlocuită de către fovi printr-un univers compact prin densitatea însăși a culorii desfășurate, densă și grea. Paleta lor nu mai cunoaște rafinamentele de lumină ale lui Sisley sau Monet, pasta, așa cum iese din tub, opacă, vîrtoasă, saturată de propria culoare, e transpusă pe pînză în mișcările largi ale penelului, mai degrabă întinsă decît așternută. Noutății privirii, ce operează sinteza lucrurilor, i se adaugă noutatea gestului mîinii care încercuiește adeseori tușa cu o linie neagră pentru a-i sublinia strălucirea sau, urmînd exemplul lui Cézanne, păstrează „alburi" între culori unde apare pînza brută pentru ca vibrațiile de la o pată de culoare la alta să poată pulsa într-un mediu neutru, în vid. E un individualism exacerbat („Pentru ca să pictezi soarele nu trebuie decît să-ți creezi unul cu totul personal prin folosirea tuturor mijloacelor încordate la maximum"), un senzualism exacerbat, rebel față de intelectualism, dar care va domina în schimb la cubiști, într-o artă a voinței. („Trebuie să contrariezi instinctul." Matisse). Fovismul întoarce spatele naturii reproduse realist și își inventează o natură ce-i aparține, manifestînd pe deasupra o absolută indiferență față de natura unde mergeau să se reculeagă și să picteze artiștii de la Barbizon și, după ei, impresioniștii. Mai mulți dintre ei, Matisse, Marquet, Rouault, fuseseră elevii lui Gustave Moreau care nu încercase să-i convertească la simbolism, ci dimpotrivă le-a dat o lecție fecundă pentru ei și care rămîne valabilă pentru întreaga artă a secolului al XX-lea : „Ce importanță are natura ? Pentru artist ea nu e decît o ocazie de a se exprima. Arta e urmărirea înverșunată, doar prin mijloace plastice, a expresiei sentimentului lăuntric... Culoarea trebuie gîndită : trebuie să ai imaginația culorii. Artiștii care vor dăinui sînt cei care vor fi interpretat natura

și vor fi exprimat în operele lor această imaginație a culorii de care ai nevoie ca să fii colorist."

Raporturile natură obiectivă — cu subiectiv, vis — realitate, reprezentare — creare se pun în cazul fovilor într-un fel cu totul deosebit față de înaintașii lor și, la drept vorbind, și față de urmașii lor. E tocmai ceea ce cel mai mare și mai reprezentativ dintre ei, Matisse, a vrut să spună cînd scria : „Pictura e meditație după natură, expresia unui vis inspirat întotdeauna de realitate". Nimic nu rezumă mai bine decît aceste cuvinte estetica fovilor, care, după celebrul imperativ al lui Maurice Denis „nu fac altceva decît să umple cu forme o suprafață dată". La această definiție lapidară Matisse adaugă : „Urmăresc înainte de toate expresia. Pentru mine, expresia nu rezidă în pasiunea ce va izbucni într-un chip sau se va afirma printr-o mișcare violentă. Ea se află în întregime în dispunerea elementelor din tabloul meu. Locul pe care-l ocupă corpurile, vidul ce există în jurul lor, proporțiile, toate își au rolul lor. Compoziția e arta de a aranja într-o manieră decorativă diferitele elemente de care dispune pictorul pentru a-și exprima sentimentul". Din punct de vedere tehnic, fovismul seamănă destul de mult cu expresionismul german, care, dealtfel, a învățat mult de la el. Ele se disting esențial prin aceea că la baza expresionismului, artă a exploziei, a sfîșierii, a incendiului se află tragicul existențial, care dorește să arate drama în nuditatea ei.

Fovii, ce nu se pot îndepărta de rațiune, de echilibru, de acea clasicitate intimă pe care o regăsim mereu în arta franceză, nu vor o artă care să „neliniștească". Ei urmăresc o armonie ce, în ciuda violenței afirmărilor culorii, a contrastelor sonore, făcîndu-i pe spectatorii de altădată — și poate și pe spectatorii de astăzi — să spună că aceste tablouri *urlă*, cer și ajung la o anumită seninătate. „Doresc — spunea Matisse — o artă a echilibrului, a purității care să nu neliniștească și să nu tulbure ; vreau ca omul obosit, epuizat, frînt de efort, să se bucure, privind pictura mea de liniște și odihnă." E semnificativ în această privință

că una din operele lui Matisse, dintre cele mai frumoase și mai pe drept cuvînt celebre, are ca titlu fraza lui Baudelaire „Lux, calm și voluptate". Umorul discret și tandru al lui Dufy, umanitarismul neliniștit al lui Vlaminck, sensibilitatea vie și amuzată a lui Marquet și chiar senzualitatea densă și carnală a lui Van Dongen, păstrează un spirit de măsură ce lipsește expresioniștilor germani. Considerat revoluționar de către marele public care, în 1905, nu pricepea maniera de a privi a fovilor mai mult decît înțelesese publicul din 1876 pe cea a impresioniștilor și mai înainte, cel din 1855 pe cea a realiștilor, fovismul își ocupă încetul cu încetul locul printre etapele a ceea ce s-ar putea numi *clasicismul evolutiv* al artei franceze. Pictorii fovi în marea lor majoritate sînt, material și spiritual vorbind, francezi, în timp ce în cubism ascetismul spaniol e predominant. Alături de mișcările contemporane acestuia, futurismul italian, rayonismul rus, neoplasticismul olandez, suprematismul rus, expresionismul german, fovismul se distinge prin trăsăturile sale exclusiv franceze, dînd astfel dreptate lui Matisse pentru care „un tablou trebuie să stea liniștit pe perete ; el nu trebuie să provoace spectatorului tulburare și neliniște, ci să-l atragă lin într-o stare fizică în care să nu trebuiască să se dedubleze, să iasă din sine. Un tablou trebuie să procure o satisfacție adîncă, odihnă și plăcerea cea mai pură a spiritului în zenit".

CUBISMUL

De cînd omul a descoperit pictura, dintre toate revoluțiile săvîrșite de ea, probabil nu a existat alta atît de gravă și atît de radicală ca cea începută în jurul anului 1907 și care urma să se numească cubism. Pînă atunci chiar și în inovațiile cele mai îndrăznețe ale sfîrșitului de secol al XIX-lea și ale primilor ani ai secolului al XX-lea nu era vorba decît de a modifica metodele de percepere și de reprezentare a obiectelor și nu de

a distruge sistematic obiectele pentru a le înlocui printr-o grupare de forme imaginate, inventate, fără nici o referință la natură, creație pură a spiritului, a fanteziei, a voinței ce construiește făcînd din om egalul creatorului. Subordonarea senzorialității și sensibilității față de intelectul organizator izolează omul de natură ; ea îl face inuman, îl face egalul demiurgului prin spontaneitatea și autonomia Creațiunii. Exagetul cubismului, Guillaume Apollinaire spunea „Artiștii sînt înainte de toate oameni care doresc să devină non-oameni" și „Înainte de toate pictorul trebuie să-și ofere spectacolul propriei sale divinități". Pentru aceasta trebuie să întorci spatele realității sensibile pe care, pînă atunci, pictorii o acceptaseră ca subiect al tabloului lor, să nu mai imiți obiectele, chiar cu prețul unei stilizări și deformări ce le desfigurează. „Noțiunea artei imitative împiedică modalitatea expresiei plastice." (Albert Gleizes.) Se credea că toate drumurile reprezentării formei concrete fuseseră parcurse și încheiate. Se cerea scos la lumină un univers inedit, nemaiîntîlnit, fără legătură cu ceea ce era transmis prin simțuri.

Chiar și în inovațiile lor cele mai îndrăznețe, fovii nu mergeau atît de departe : cu toată violența copacilor lor roșii și a cerurilor lor verzi, copacii și aerul erau totuși prezente în tablou. La cubiști, dimpotrivă, natura dispare cu totul. Ce îi ia locul ? O compoziție abstractă, astfel că cubiștii ar putea fi considerați adevărații inițiatori ai artei abstracte ; dar dacă comparăm anularea obiectului ce apare în pictura lui Kandinsky și Malevici și aceea sistematic urmărită de Picasso, se constată, după cum se va vedea în continuare, că cele două moduri sînt pe de-a-ntregul diferite și chiar opuse ca stil, deoarece ceea ce e *spiritual* la Kandinsky și Malevici, rămîne pur intelectual la Picasso. A fost des citată cu privire la cubiști celebra frază a lui Cézanne pe care ei și-au reclamat-o și unde se spune că toate formele din natură se reduc la cilindru și la cub, dar ceea ce pentru maestrul din Aix era un dat al experienței devine la Picasso o afirmație teoretică, doctrinară și apriori. După

Gleizes și Metzinger, exegeți ai mișcării cubiste, lucrurile n-ar exista decît din momentul în care sînt pictate : („Lumea vizibilă nu devine lume reală decît prin intervenția intelectului".) Refuzul obiectivității duce la un subiectivism absolut ; pictorul nu se mai plasează în fața naturii ; el e în prezența eului său interior și în cele din urmă el e cel care e reprezentat, oricare ar fi formele întrebuințate. Picasso mărturisește că „pictura e cea mai perfectă imagine ascunsă a celui care pictează" și că „eu pun în tablourile mele tot ce iubesc : cu atît mai rău pentru obiecte, care n-au decît să se descurce între ele". Asemenea fovilor, cubiștii resping perspectiva și iluzionismul volumului : ei reduc la două dimensiuni lumea tridimensională și pentru ca sugerarea volumului să nu fie un *trompe-l'oeil,* atunci cînd reprezintă un obiect, un portret, o sticlă, o ghitară, ei le descompun de așa manieră încît toate fețele lor să fie reprezentate în același timp, desfășurîndu-le planurile și proiectîndu-le unele alături de altele pe suprafața bidimensională a tabloului.

Dacă refuză iluzionismul formei, în schimb ei acceptă și practică din plin iluzionismul materiei. Ei imită lemnul, marmura, tapetul într-un mod naturalist care e imitație perfectă. Mergînd mai departe, ei inventează ceea ce se numește *colaj,* adică lipesc pe pînză tapete reale, imitînd lemnul sau marmura. Mergînd mai departe, ei înlocuiesc obiectul care *ar fi trebuit să fie reprezentat,* hîrtia unui pachet de țigări, o bucată de ziar, eticheta de pe o sticlă de rom sau coniac, partitura de muzică, prin chiar obiectul respectiv, amestecînd adesea nisip sau pietriș foarte fin în culoarea așa cum iese din tub ; Juan Gris integrează în tablourile sale chiar bucăți de oglindă. Se conturează astfel un naturalism invers, un naturalism tactil la început, apoi intelectual, care va duce la tot felul de căutări de materii insolite, neobișnuite, ajungînd la un punct culminant după 1950.

Subiectivismul absolut al cubiștilor provine probabil dintr-o indiferență față de natură, care la

Picasso pare să meargă pînă la ură, dar în special din aceea că toate modurile reprezentării naturii fiind încercate şi duse la concluzia lor, era necesar ca formele să fie gîndite fără să se ţină seamă de ce sînt ele vizual şi chiar tactil. Aceasta este o eliberare absolută de dependenţă faţă de obiectul real care există de la primele gesturi şi primele priviri ale lui *Homo Pictor*. Gino Severini, care a aparţinut cubismului ca şi futurismului, scria: „Ne e greu să ne dăm seama de forme aşa cum le vedem. De aceea noi le vom înlocui cu forme aşa cum le gîndim." Într-o formulare lapidară, demnă de Poussin şi Ingres, deosebit de clasică în formă şi prin semnificaţie, Georges Braque proclama: „Simţurile deformează, dar spiritul formează". Mănunchi de intuiţii geniale, de paradoxuri, de dogme, cubismul s-a născut dintr-un ansamblu de căutări care s-au concretizat la Salonul de toamnă din 1908 unde Matisse a fost primul care a considerat „cubiste" picturile expuse, ce semănau realmente cu construcţiile de cuburi; într-adevăr, aceasta este impresia pe care o lasă peisajele de la Huerta de Ebro de Picasso (1908) şi de la Estaque de Braque (1908). Cu toate că această denumire n-a fost jignitoare, „cubiştii" au refuzat-o („Ideea pe care cuvîntul o sugerează nu ajunge pentru a defini o mişcare care tinde către realizarea integrală a picturii". Gleizes şi Metzinger), dar ea a făcut carieră pentru că publicul s-a amuzat şi s-a slujit de ea pentru a-şi bate joc şi a condamna pe inovatori în care, aşa cum se întîmplă totdeauna, vedea nişte nebuni sau mistificatori: astăzi cubismul a intrat în vocabularul istoriei artei la fel ca goticul, barocul, impresionismul...

Atunci cînd cubiştii respingeau maniera de a privi şi de a reprezenta a impresioniştilor, ei adoptau şi o altă paletă în care triumfau culorile condamnate altădată, cenuşiul („pictura are oroare de cenuşiu", spunea Delacroix), negrul, brunul de toate nuanţele, verdele întunecat... Cromatismul lor e mărturia unui curios ascetism ce ţine de caracterul spaniol al lui Picasso şi de spi-

ritul clasic al lui Braque, atît unul cît şi celălalt îndepărtîndu-se voit de tot ceea ce ar fi putut aminti de romantism, realism sau impresionism. Dar aceasta nu înseamnă că Picasso şi Braque n-au trecut prin alte experienţe estetice înainte de a ajunge la cubism. De exemplu Braque a cunoscut o perioadă fov foarte importantă care l-a orientat spre forma pură, căci ajunsese la ceea ce lui i s-a părut un impas. Evoluţia lui Picasso a fost mai complexă; pictorul din Malaga a început prin a picta într-o manieră întunecată, foarte spaniolă prin caracter şi tradiţie, mizeria, singurătatea materială şi morală şi ceea ce marele său compatriot Miguel de Unamuno numea *sentimentul tragic al vieţii*, în cadrul unui fel de expresionism spaniol în care se distinsese deja prietenul său Nonell. Această perioadă dramatic expresionistă, numită perioada albastră, durează pînă în 1904. Urmează o epocă roză, în care concepţia dramatică a destinului omenesc se nuanţează printr-o poezie melancolică şi înduioşată; acrobaţii, scenele de circ, dansatorii de stradă sînt elementele obişnuite ale tablourilor pictate între 1904—1906. Acestei feerii îi urmează epoca neagră; *Domnişoarele din Avignon* (1907) este simbolul unei răsturnări provocate de atracţia simţită de numeroşi artişti pentru sculptura africană descoperită în acea vreme. Figura omenească se descompune în planuri abstracte ca în măştile negre; personajele nu mai sînt decît „forme şi culori"; Picasso *şterge ce e viu*, după cum spune Monsieur Teste al lui Paul Valéry, cu gravitatea şi severitatea spaniolă ce nu-l părăsesc niciodată, cu duşmănie împotriva formei vii, moştenită probabil din interdicţia musulmană de a o reprezenta şi care se va perpetua chiar şi atunci cînd Picasso nu va mai *fi cubist*.

În aceeaşi vreme un alt spaniol, Juan Gris, aborda experienţa cubistă din unghiul opus lui Picasso, ajungînd totuşi la o tratare asemănătoare a formei. În timp ce Picasso porneşte de la un obiect concret, o sticlă, o ghitară pentru a o descompune într-o imagine abstractă, prin spargerea şi dezvoltarea ei în planuri sau prin de-

montarea fațetelor, Juan Gris pornește de la o idee abstractă, pentru ca să creeze ceva ce se aseamănă cu un obiect real. În mintea pictorului, imaginea este la început o arhitectură pură („Cézanne merge spre arhitectură, spunea el, eu plec de la ea") apoi se urmărește o imitare nici realistă și nici fotografică, ci aluzivă, a unui obiect sugerat prin asemănarea sa cu forma abstractă inițială. „Eu dispun albul astfel ca să devină o hîrtie și negrul ca să-l fac să devină umbră." De la ideea sticlei în sens platonic, la sticla însăși, imaginea se apropie de ceea ce e obiectiv. Paleta sa e foarte rafinată, cu roșuri puternice, cu violeturi tari, sau cu nuanțe dintre cele mai delicate, pasta fiind cînd netedă și îngrijită, cînd groasă și zgrunțuroasă atunci cînd i s-a adăugat nisip.

Grupului spaniol, în care caracterele proprii austeritatea, antinaturalismul, antiimpresionismul, sentimentul tragic sînt puternic accentuate, i se opune un grup francez care practică o detașare clasică și afirmă preponderența măsurii, a rațiunii, Georges Braque fiind cel mai ilustru reprezentant al său. Nemulțumit de fovism, de care se apropiase între 1905 și 1908 sub influența Provenței și a lui Cézanne, dar și ascultînd de necesitatea sa interioară, el a evoluat, începînd cu anul 1908, către o construcție aproape abstractă a peisajului, simplificînd volumele, molcomind violența coloristică și ajungînd astfel la un „stil elevat" prin care se înrudește cu Ingres, Poussin, Corot. Sentimentul măsurii l-a făcut să spună o dată că „mijloacele limitate dau un stil, dau naștere la forme noi, îmbie la creație". Cu mijloace cu totul inedite el a elaborat astfel o nouă *manieră de a fi clasic* spre care tinde totdeauna, în mod involuntar, inconștient, pictura franceză. Un echilibru viguros, o punere de acord perfectă a forței și a delicateței, o folosire măsurată a inteligenței, sensibilității și simțurilor, îl situează pe Braque pe linia lui Chardin și a fraților Le Nain de care se apropie chiar și prin coloritul său, de o precizie și finețe extremă, format exclusiv din nuanțe cu armonii subtile. Netedă sau groasă, pasta sa e totdeauna

iluminată de un fel de lumină lăuntrică. Pentru el cubismul nu e o aventură patetică așa cum e la Picasso, ci o explorare metodică și prudentă a unei estetici necunoscute ale cărei posibilități el le simte nemăsurate. „Noblețea rezultă din emoția reținută", spune el. Ca la toți marii clasici, emoția la Braque e mereu însuflețită și temperată de spirit. Lui Picasso, care spunea că „de fiecare dată cînd pictează un tablou are impresia că se aruncă în vid", Braque îi poate răspunde că nu există vid pe care inteligența să nu-l fi pregătit ca să-l primească pe cel ce va sări în el.

În ultimă instanță, cubismul nu e decît o etichetă vagă, mai mult sau mai puțin arbitrară, aplicată unor artiști foarte diferiți. Guillaume Apollinaire, care a publicat în jurul anului 1910 prima carte însemnată despre această mișcare, distinge patru tendințe : cubismul științific, cubismul orfic (o să vedem mai încolo ce înseamnă orfismul), cubismul instinctiv și cubismul fizic, toate acestea în funcție de tendințele individuale ale artiștilor. În privința tendințelor generale, împărțirea cronologică în cubism analitic (1907—1911), cubism sintetic (1911—1914) și cubism lărgit (1914—1919) e mai științifică. Oricît de ușor de recunoscut ar fi spiritul comun al acestor pictori care au creat conform esteticii cubiste, el nu constituie o școală : aceasta reiese din graba cu care „grupul" s-a dezintegrat, fiecare artist mergînd într-o direcție diferită. S-a vorbit de exemplu de *cubismul impresionist* al lui Jacques Villon, asociind vibrația optică și o anumită tehnică fragmentaristă, moștenite de la impresionism, cu puternicul spirit francez pe care l-am recunoscut deja la Braque, în acea poezie care la el e un element ordonator. „Dacă trebuie să descompui obiectele, spune el, ca să le conferi mai mult lirism, este absolut necesar să le și reconstitui cu un aspect nou, deci straniu, deci poetic." Modul de tratare a peisajului la Villon nu face doar să amintească cubismul, ci anunță în același timp abstracționismul. Rafinamentul subtil al culorii, consonanța muzicală a tușelor ce dau

naștere unei simfonii cromatice de o rară distincție, fac din Villon, eliberat încă foarte devreme de regulile cubiste, unul din pictorii cei mai originali și mai atrăgători ai acestei generații.

Dezumanizarea formei, firească la spanioli ca Juan Gris și Picasso sau la un slav ca Marcoussis, era mai puțin admisibilă pentru francezi, înclinați spre intelectualitate doar într-o anumită măsură, care au oroare de abstracția pură, încercînd totdeauna să îmbine simțurile, sensibilitatea și inteligența în proporție armonioasă. Singurii cubiști adevărați în sensul strict al cuvîntului, sînt deci spaniolii, cu toate că Picasso a încetat destul de timpuriu să picteze după canoanele stricte ale cubismului. André Lhote, care a fost un excelent pictor și un bun teoretician, înțelegea să rămînă un eclectic după o rețetă la care ținea foarte mult : „N-am nici o formulă, dar dacă ar trebui să găsesc una cu orice preț, ea ar fi : inspirație romantică, tehnică clasică“ și care îl definește destul de bine. Robustul Fernand Léger, în schimb, nu caută formule : el e o „forță a naturii“ care, după splendidele realizări din perioada sa autentic cubistă (*Femeia în albastru*, 1912, Basel) se reîntoarce la arta figurativă, aproape naturalistă. Culorile pure, planurile simple, figurile voit inexpresive ale personajelor sale, împietrite și disponibile ca niște manechine, arată că pictorul refuză, odată cu mișcarea, schimbarea, licărirea la care țineau impresioniștii, semnificația ascunsă urmărită de simboliști și aridul proces de abstractizare al adevăraților cubiști. E și el, în felul său, un clasic francez, chiar el recunoștea asta, în tradiția fraților Le Nain mai mult decît în cea a lui Poussin, dorind să obțină în pictură un fel de imobilitate sculpturală. Fie că e cubist sau nu, Léger aspira la monumental, evoluînd din ce în ce mai mult către marea construcție decorativă viguros simplificată în privința culorii, folosind albastrul, galbenul, roșul cel mai direct, și în privința „aplat“-urilor formei care au adesea o înțepenire și o stîngăcie voit arhaizante.

Clasicismul pare atît de strîns legat de arta franceză, încît el apare pretutindeni după cum am spus în cubism, care corespunde, în parte cel puțin, tendinței intelectualizante a rasei. Albert Gleizes care inaugurînd o artă religioasă de o noutate absolută, dar care își trage ideile și formele din arta romană, Roger de la Fresnaye care, dacă nu urmează niciodată canoanele cubiste, va realiza pentru sine și în maniera sa genială stilizarea a ceea ce e „viu“ într-un stil elevat și monumental, avînd impresionanta gravitate a neclintirii, a incoruptibilului, a nemuririi, ei sînt „clasici“ pe care-i întîlnim în prelungirea și la marginile cubismului francez. Figurile celui din urmă au o severitate aproape intimidantă, o greutate minerală, iar mișcarea încorporată în acest statism are avîntul în același timp violent și stăpînit al unei forțe telurice (*Om bînd și cîntînd,* 1910). Logica, metoda, rațiunea, măsura (*Cucerirea aerului,* 1913) fac din el un „modern“ fără excese și fără intervenția vreunui principiu doctrinar. Folosind toate mijloacele cubiștilor, refuzul perspectivei, severitatea aproape austeră a paletei ce nu se vrea strălucitoare, el le temperează prin imposibilitatea sa de a adera la principii ce nu acordă roluri egale sensibilității și intelectului : prin aceasta e și el un clasic, și uneori avînd chiar acea puternică vitalitate interioară străbătînd monumentalitatea formelor, ce face din el un descendent al lui Poussin și Ingres ; căci dacă există ceva ce se aseamănă cu *Jucătorii de cărți* e tocmai *Apoteoza lui Homer* al celui de-al doilea și o *Bacanală* a primului.

Eretic al cubismului, Cubist în bucăți... astfel s-a definit Robert Delaunay ; pentru el și pentru pictura lui, Apollinaire a inventat calificativul orfic. Denumirea de simultaneism provine de la picturile de contraste *simultane,* deosebit de caracteristice pentru experiențele de lumină, cromatice și formale, încercate de Delaunay. Celebrul *Sfînt Severin cu prisme* din 1909 e prevestirea unei revoluții picturale și plastice tot atît de importantă ca și cea a cubismului. Chiar și expresia „contraste

simultane" este împrumutată din vocabularul lui Chevreul, marele fizician care se poate spune că a avut o influență mare asupra evoluției picturii moderne de la Delacroix încoace. Sistematizate de către impresioniști, după cum am văzut, teoriile optice ale lui Chevreul l-au împins pe Delaunay către o concepție muzicală *contrapunctică* a culorii, către „o pictură care nu consistă din punct de vedere tehnic decît în culoare, în contrastele de culori, dar care se desfășoară în timp și sînt percepute simultan, dintr-o dată". Delaunay consideră de fapt în acest caz problema culorii formale și chiar cea a culorii formante și formative în toată complexitatea ei, problemă care domină viziunea sa despre lume, metodele sale de reprezentare de la arta figurativă din *Echipa din Cardiff* (1913) pînă la „cercurile" care nu mai sînt altceva decît abstracțiuni, adică reprezentări ce nu mai comportă nici o referință la obiectele naturale, ajungînd la *realitatea pură, la realitatea absolută* a lucrului în sine. El voia să dea titlul de *pictură pură realitate* unui volum unde ar fi adunat observațiile sale despre artă, titlu ce poate fi înțeles în două feluri : pictura pură, realitate sau altfel : pictura, realitate pură. Cel mai important lucru la Delaunay e forța și originalitatea cu care, plecînd de la principiul *simultaneității*, introduce în pictură o extraordinară mobilitate, un dinamism uneori vertiginos. S-a spus despre el că e un umanist și el a fost într-adevăr un umanist, chiar și în arta sa abstractă, prin acea dorință de puritate ce dematerializează formele și le metamorfozează în obiecte de lumină.

PURISMUL (supracubiști]

În timp ce Robert Delaunay atingea puritatea spiritualizînd lumina și culoarea, pictorii care s-au numit puriști, Ozenfant și Jeanneret (Le Corbusier) o căutau în formă ; o formă mai estetică, mai schematică chiar decît cea a cubiștilor cei mai stricți. Artă a reformei, artă *puritană* mai degrabă

decît pură, estetica lui Ozenfant și Jeanneret caută să atingă epura, ștergerea a ceea ce e viu, implacabila geometrizare a obiectului. Purismul a fost apreciat ca „înscăunarea definitivă a unei reacții împotriva dominației dexterității manuale în artă, a căutării seducției, a cultului farmecului, care sînt toate elemente cu efect irezistibil, dar, tot atît de trecătoare, tot atît de fugare ca afrodisiacele". Reducerea formelor la sferă, la con, la cub după formula lui Cézanne, care nu era o postulare de principii ci poate numai o butadă, îi obligă pe puriști la o artă fără aer, fără suflet, fără vibrație care se vrea „inventată cît mai mult posibil". Ei acuză *romantismul* cubiștilor, exaltarea formei și culorii ce persistă în tablourile lor ; ei sînt supracubiști prin aceea că împing austeritatea pînă la despuierea totală. Purismul n-a durat prea mult ; Jeanneret a redevenit Le Corbusier și s-a consacrat arhitecturii, Ozenfant a evoluat către o pictură mai puțin dezintegrată, unde a continuat să afirme țelul său inițial : universalitatea semnificației, puritatea mijloacelor de expresie, conforme cu riguroasa epurare a limbajului plastic, cu despuierea fără rezerve.

NEOPLASTICISMUL „De Stijl"

Ambiția puriștilor avea în vedere numai transfigurarea picturii : cea a neoplasticilor olandezi, Mondrian și Van Doesburg vizează transformarea omului prin artă. Există în ei un fel de suflu mesianic ; ei sînt reformatori care vor acționa dincolo de tablou, dincolo de casă, dincolo de oraș, asupra omului lăuntric. Și ei reclamă o puritate totală și vom vedea, examinînd pictura lui Piet Mondrian, cum s-a înfăptuit această despuiere, pornind de la arta expresionistă a peisajului pentru a ajunge, după mai multe metamorfoze, la o geometrie a formei tot atît de aparte ca și cea a lui Malevici, tabloul devenind un fel de carelaj

unde se învecinează suprafețe dreptunghiulare pictate în culorile cele mai simple, într-o *ordine* ce stabilește raporturi spirituale cît și optice între forme și culori. Dar înainte de a ajunge la această extremă economie a formei, Piet Mondrian a trebuit să treacă prin mai multe etape, începînd cu figurativul expresionist al peisajului dramatic pînă la sinteza geometrică cea mai absolută. „Dorim o estetică nouă, bazată pe raporturile pure ale liniilor și culorilor pure, pentru că numai raporturile pure ale elementelor constructive pure pot ajunge la frumusețea pură. Astăzi nu numai că frumusețea pură este necesară, dar ea e pentru noi singurul mijloc manifestînd în mod pur forța universală cuprinsă în toate lucrurile. Ea e identică cu ceea ce s-a revelat în trecut sub numele de Divinitate și care ne este indispensabilă nouă, sărmanilor muritori, pentru a trăi și a găsi echilibrul, căci lucrurile în ele însele ni se opun, iar materia cea mai exterioară luptă împotriva noastră." Acest text, unde fiecare cuvînt are o semnificație adîncă, rezumă ansamblul de experiențe picturale și spirituale întreprinse de revista olandeză *De Stijl* care devine purtătoarea de cuvînt a mișcării neoplastice și a celor doi reprezentanți mai însemnați, Piet Mondrian și Theo van Doesburg. Procesul care trebuie să ducă la descoperirea acestei „frumuseți pure", la acea *plastică nouă* este — după cum spune și demonstrează prin exemplul său Mondrian — *denaturalizarea.* Opera acestui pictor s-a *denaturalizat* progresiv, începînd cu *Arborii roșii,* trecînd printr-un proces complicat de schematizări, simplificări, stilizări, ajungînd la gîndirea abstractă și la forma abstractă închise în „pătratele" unde pictorul atinge ceea ce el numește expresia plastică exactă a echilibrului cosmic.

Dar în timp ce cubiștii, încercînd o purificare asemănătoare, străbat căile lor izolate, individuale, adeseori divergente, neoplasticismul formează un tot. Membrii săi au conștiința că aduc cu ei un mesaj ; estetica lor apare ca un fel de mistică,

propunînd un anume ideal uman ; ideea unei societăți viitoare e legată la ei de cea a formelor noi, iar denaturalizarea apare astfel ca un proces aproape magic, ale cărui consecințe pot să se exercite pe scara umanității și pe scara cosmică. Neoplasticismul se vrea deci „manifestarea adevărată și pură a echilibrului cosmic de care nu ne putem detașa atît timp cît vom fi oameni". Bidimensionalitatea riguroasă, adoptarea formelor geometrice cele mai simple, cele mai liniștite, aplicarea raporturilor armonios calculate după legile armoniei universale, așa cum apar în „numărul de aur", în „secțiunea de aur", în „proporția divină" a pitagoricienilor, iată imperativele majore ale acestei dorințe de rigoare și puritate. Dar cu toate că se compun din carouri în culori elementare, delimitate prin linii drepte negre, tablourile lui Mondrian sînt, orice s-ar spune, *vii.* Din chiar statismul lor se degajă o energie de o intensitate prodigioasă, stăpînită, calmă, dar rezultată din acumularea forțelor condensate ce ar putea exploda. Roșul, albul, galbenul, oricît de simple ar părea, nu sînt așa cum ies din tub, ci lucrate de artist în așa fel încît să devină și ele mai intense, mai strălucitoare, mai dominatoare, iar liniile ce delimitează carourile se întrerup uneori într-un mod ce nu e ușor de perceput de către spectator, ca și cum ar lăsa să se răspîndească și să scape acea energie conținută, riscînd explozia dacă nu i se dă această supapă de siguranță. Astfel arta lui Mondrian nu e atît de inumană pe cît s-ar crede la o primă vedere : prin ea se face simțită prezența forțelor ascunse ce sînt poate acele puteri cosmice invocate de către artist. „Puterea picturii neoplastice constă în aceea că a demonstrat plastic necesitatea denaturalizării... A denaturaliza înseamnă a abstractiza. A denaturaliza înseamnă a aprofunda..." Se pare că într-adevăr prin acest proces pur pictural ca mijloace, neoplasticismul trezește dinamismul latent al adîncurilor și îl închide în materia suprem cristalizată.

REPREZENTAREA MIŞCĂRII - Futurism

Problema reprezentării mişcării constituie în pictură, ca şi reprezentarea spaţiului şi iluzia celei de-a treia dimensiuni, un fel de paradox de vreme ce orice imagine, pictată sau sculptată, nu e decît o „secţiune", o clipă foarte scurtă, detaşată, izolată de mişcare, care e esenţialmente continuitate. Statismul clasicilor ce nu încerca să surprindă o mişcare oarecare şi gesticulaţia violentă a pictorilor baroci, a romanticilor, care sugerează această continuitate evocînd mişcările ce preced clipa reprezentată şi mişcările următoare, nu sînt soluţii ale acestei probleme. Numai în secolul al XX-lea, epoca de răsturnări importante ale esteticii, cînd experienţele cele mai îndrăzneţe şi disperate au fost încercate, unora dintre pictori le-a venit ideea să includă dinamismul în statică şi să vrea ca tabloul, obiect imobil prin natura sa, să facă perceptibilă spectatorului desfăşurarea mişcării. E neîndoios faptul că lucrările unor fizicieni privind descompunerea imaginilor şi primii paşi ai tehnicii cinematografice i-au împins pe artişti să atace frontal obstacolul de netrecut şi să compună tabloul de aşa manieră ca el să poată înfăţişa, nu imobilizarea mişcării, aşa cum se făcuse pînă atunci, ci reproducerea mişcării însăşi.

Chiar înainte de a se fi ajuns la punctul limită al unor pictori abstracţi care au inserat în tablou un mecanism ce pune în mişcare părţi, pentru a obţine o surpriză optică şi care au găsit soluţii variabile insolubilului, printre „şcolile" din secolul al XX-lea, se disting mai ales rayonismul rus, de care se apropie într-o oarecare măsură Delaunay, Marcel Duchamp, inspirat şi de dada, şi mai ales marele curent al futuriştilor ce a cunoscut momentul său de celebritate şi a exercitat o influenţă ce nu poate fi trecută cu vederea.

Se punea problema ca imaginea să fie împărţită în porţiuni diferite, fiecare reprezentînd un moment din succesiunea mişcării, ca într-o imagine de film care nu are înţeles deplin decît în desfăşurarea peliculei. Dimpotrivă însă, în tabloul tuturor pictorilor pe care i-am putea numi „mouvementişti", spectatorul percepe simultan această succesiune percepută doar succesiv în film. Rayoniştii Larionov şi Gonciarova au căutat astfel integrarea unui ritm ce ne duce la un adevărat iluzionism optic şi ne face să ne gîndim la mişcare mai mult decît o reprezintă. *Nud coborînd scara* (1912) sau *Regele şi regina înconjuraţi de nuduri grăbite* (1912) de Marcel Duchamp nu sînt nici ele iluzioniste, căci decupajul formei e total arbitrar şi nu are nimic de-a face cu lucrările fizicienilor din acelaşi domeniu.

În schimb futuriştii au pretenţii ştiinţifice şi se întîmplă chiar să dorească să egaleze natura. „Pentru noi, gestul nu va mai fi un *moment oprit* din dinamismul universal ; el va fi în mod decisiv senzaţia dinamică eternizată ca atare", spunea *Manifestul tehnic* al lui Boccioni în 1910. Giacomo Balla îşi explica unul din tablouri punînd-o pe fetiţa lui să fugă prin faţa ferestrei şi arătînd că a reprodus exact mişcarea picioarelor. Această ambiţie de a introduce într-o artă imobilă ca pictura — ca şi sculptura — un element atît de străin ca mişcarea, e sporită de toate aspiraţiile „moderne" ale acestor pictori îndrăgostiţi de viteză, interesaţi de noua viziune a lumii pe care o oferă avionul. Dorinţa lor de a distruge muzeele — care din fericire n-a fost niciodată tradusă în faptă — e simbolică pentru nevoia totală de reînnoire a reprezentării ce culminează prin a pune stăpînire pe mişcare, cucerire triumfală a acestor „primitivi cu o sensibilitate total transformată", cum se numesc ei înşişi. Se poate vedea aici o semnificaţie metafizică. „Dinamismul în pictură şi sculptură e un concept evolutiv al realităţii plastice. E expresia unei sensibilităţi ce concepe lumea ca o succesiune infinită a unei variaţii în evoluţie. Interpretînd mobilitatea acestei evoluţii care e viaţa însăşi, noi, futuriştii am putut crea forma tipică, forma formelor, continuitatea" (Boccioni, 1914). Fragmentarea imaginii în forme înlănţuite unele de altele duce la un divizionism absolut al obiectului în secţiuni ce se vor infinitezimale pentru a atinge într-adevăr

„stilul mișcării", adică redînd sistematic și definitiv ca sinteză ceea ce impresionismul a redat fragmentar, accidental și în consecință analitic" (Boccioni).

În timp ce Balla voia să demonstreze într-unul din tablourile sale „că un cal ce merge la trap are douăzeci de perechi de picioare" și punea bazele analizei mișcării și a sintezei formelor născute din ea, poetul Marinetti revendica drept virtute esențială a artei agresivitatea. „O operă ce nu are un caracter agresiv nu poate să fie o capodoperă." În numeroasele manifeste lansate din 1900 pînă în 1920 de către futuriști se întîmplă ca această agresivitate să devină sistematică și să ajungă la absurd din cauza exagerărilor, dar o tinerețe cuceritoare și caldă este exprimată prin paradoxul : „Trebuie să omorîm clarul de lună" (Marinetti, 1909). Tot în manifestul din 1909, Marinetti scria : „Vrem să cîntăm dragostea de primejdie, obișnuința energiei și temerității. Curajul, cutezanța, revolta vor fi elementele esențiale ale poeziei noastre". Oricît de importante ar fi manifestele pentru istoria unei tendințe a esteticii moderne, mai ales operele sînt acelea care contează, iar dacă vrem să înțelegem ce au aspirat să facă și ce au realizat futuriștii trebuie să ne adresăm chiar tablourilor lor. Umberto Boccioni cu *Dinamismul unui biciclist* (1913), *Straturi ale atmosferei* (1913), *Plasticitatea luminii viteza* de Balla, *Forțele centrifuge* de Carlo Carrà, *Dinamismul unui automobil* de Russolo (1913), *Dinamismul unei dansatoare* de Gino Severini (1912) sînt ilustrări excelente ale conținutului teoriei dogmatice a futuriștilor și ale aplicării ei plastice și picturale. Pentru a-l înțelege trebuie să revenim tot la formula lui Boccioni, care pe lîngă faptul că e un mare pictor și un mare sculptor, e și unul din teoreticienii cei mai elocvenți ai mișcării : „Un cal în mișcare nu e un cal oprit ce se mișcă, ci un cal în mișcare, adică altceva, ce trebuie conceput și exprimat ca ceva total diferit". După ce au afirmat : „În intuiția noastră modernă a vieții nu există nimic imobil" futuriștii *gîndesc în mișcare, văd în mișcare,* și oricît de paradoxală ar fi experiența lor, ei pretind că o

justifică prin operele lor. Futurismul n-a durat mult, ca școală, ca grup, ca încercare de sistematizare ; o mare parte din doctrina sa și mai ales experiențele sale s-a transmis unor curente din arta abstractă, dar în sine, el nu mai are decît valoarea unui document istoric, semnificînd unul din numeroasele eforturi făcute de pictură la începutul secolului al XX-lea pentru a se înnoi. El nu putea să scape de impasul în care se închisese poate chiar datorită dogmatismului doctrinar, sistematic și agresiv, care duce foarte ușor o estetică la sterilitate ; același lucru s-a întîmplat, după cum am putut vedea, cu cubismul. De vreme ce reprezentarea mișcării nu e decît o convenție cu care pictura s-a mulțumit din preistorie și din care a trăit, e evident că imaginea imobilă nu poate fi înzestrată cu mișcare autentică și eficace. În cazul cel mai bun, futurismul n-a fost decît un iluzionism și se poate spune că a da unui cal douăzeci de picioare nu înseamnă a reprezenta trapul lui mai mult decît dîndu-i patru ; sugerarea mișcării există în imaginație, iar pictorul trebuie să facă apel mai degrabă la imaginație decît la reprezentarea materială.

MAREA „COTITURĂ SPIRITUALĂ" A CAVALERULUI ALBASTRU

Contrar celor întîmplate în toate curentele artistice studiate pînă acum, *Cavalerul Albastru* (Blaue Reiter), curentul lui Wassili Kandinsky și Franz Marc, preconizează și reprezintă spiritualizarea artei, opunîndu-se prin aceasta tuturor experiențelor pur formale care s-au succedat de la impresionism (simbolismul el însuși fiind mai degrabă literar decît autentic *spiritual*). În momentul cînd se manifestă în opera lui Kandinsky ceea ce el a numit „cotitura spirituală", adică în jurul lui 1910, au loc aproape simultan redactarea cărții lui Kandinsky *Despre spiritual în artă,* menită să provoace o intensă și adîncă revoluție în arta contem-

porană, publicarea culegerii *Cavalerul Albastru* şi prima expoziţie la München a grupului de pictori reuniţi de o estetică asemănătoare sub eticheta *Blaue Reiter*. Aşa cum volumul conţinea poezii, texte, reproduceri de tablouri şi desene, muzică, prima expoziţie din 1910—1911 şi cele următoare au fost în mod foarte liber deschise pentru artiştii din toate ţările ; catalogul *Cavalerului Albastru* e o întîlnire impresionantă de nume din cele mai celebre ale timpului, sau de nume sortite să devină curînd celebre.

Blaue Reiter se numără printre mişcările cele mai bogate în semnificaţii şi cele mai fecunde din prima jumătate a secolului. În jurul lui Kandinsky, al lui Marc şi al lui August Macke care, încă din 1907, aduceau ideea „că e posibil să asociezi culorile pe o pînză fără să te gîndeşti la un obiect real", puteau fi întîlniţi Jawlenski, Marianne von Werefkin, cei doi fraţi Burliuk ; într-o anumită atmosferă în care regăsim, datorită lui Marc, ceva din „naturismul filosofic" al romanticilor germani. De ce s-a ales această emblemă a *Cavalerului Albastru* ? Deoarece Kandinsky şi Marc iubeau peste măsură caii şi recunoşteau în acest animal un caracter misterios şi magic. Iar albastrul, culoarea cerului „ce cheamă omul spre infinit şi trezeşte în el dorinţa nostalgică a purităţii, a supranaturalului". Idealurile *Cavalerului Albastru* se reduc pe scurt la următoarele trei formule : „Frumosul provine din necesitatea interioară" (Kandinsky) ; „Orice formă a artei e o manifestare a vieţii interioare" (Macke) ; „Prin ce se recunosc operele autentice ? Ca tot ce e autentic, prin viaţa lor interioară care e chezăşia adevărului" (Marc) ; şi dacă ni se îngăduie să adăugăm la cei trei pictori un muzician, colaborator şi el (asemenea lui Schönberg) al culegerii *Blaue Reiter*, Thomas von Hartmann scria : „orice mijloc ce se naşte din necesitatea interioară e justificat". Repetarea la toţi aceşti artişti a cuvîntului *interior*, şi pe care pun în mod deosebit accentul, arată că dacă estetica de la *Blaue Reiter* duce spre formă, ea e mai ales un fel de reacţie spirituală, de reafirmare a caracteru-

lui *sacru* al artei ; e tocmai ceea ce înţelegea Kandinsky atunci cînd spunea : „E evident că armonia formelor trebuie să se bazeze pe principiul contactului prielnic al sufletului uman", sau, altfel spus, e vorba de principiul necesităţii interioare, care este axa în *Despre spiritual în artă*. Rezultă astfel o simbolică şi un dinamism al culorilor care ajung la o adevărată *mistică*, aşa cum rezultă din această carte. Mistică ce nu provine din simbolismul cromatic al Evului Mediu sau al Orientului, ci chiar din experienţa spirituală a lui Kandinsky. Iată de exemplu ce scrie el despre *alb* : „«În timp ce negrul are o rezonanţă interioară» ca un «nimic» fără posibilităţi, ca un «nimic» mort după ce soarele a murit, ca o tăcere eternă, fără viitor, şi chiar fără speranţa unui viitor..." ... „albul care e considerat adesea ca o non-*culoare* mai ales începînd cu impresioniştii «care nu văd alb în natură»" se dezvăluie analizei ca simbolul unei lumi unde toate culorile ca proprietăţi ale substanţelor materiale au dispărut. Lumea aceasta e atît de sus încît nici un sunet nu străbate pînă la noi. Din ea cade o linişte ce se întinde la infinit ca un zid rece şi de netrecut, de neclintit. Albul acţionează asupra sufletului nostru asemenea liniştii absolute. El răsună interior ca o substanţă a sunetului al cărei echivalent în muzică poate fi tăcerea, acea tăcere care nu face decît să întrerupă dezvoltarea unei fraze fără să-i marcheze definitiv încheierea. Liniştea aceasta nu e moartă, ea abundă în posibilităţi vii. Albul sună ca o linişte ce ar putea fi subit înţeleasă. E un «nimic» plin de bucurie tinerească sau mai bine-zis, un «nimic dinaintea oricărei geneze, a oricărui început». Poate că aşa a răsunat pămîntul, alb şi rece, pe vremea erei glaciare". (*Despre spiritual în artă*, 1911).

Mai tîrziu îl întîlnim pe Kandinsky printre primii maeştri ai artei abstracte ; Franz Marc, care a fost ucis în războiul din 1914—1918, era şi el un apostol al acestei spiritualizări a artei, pe care, urmînd tradiţia marilor romantici germani din care descindea în linie directă, o găseşte în comuniunea integrală cu o natură supranaturalizată. Astfel reu-

şeşte el să ajungă la *adevăratul real* care e simultan cu rezultatul unei aprehensiuni sensibile şi al unei fuziuni aproape panice cu Elementele. Pentru Marc, Elementele sînt mai ales pădurile, adîncile şi puternicele păduri germane ale căror mistere au încercat să le pătrundă în epoci diferite Albrecht Altdorfer şi Caspar David Friedrich. Şi lumea animală îi revelează din ce în ce mai mult intimitatea sa tainică, iar prin marea sa dragoste pentru lucruri şi pentru animale, regăseşte drumul adevărurilor esenţiale, elementare. „Nu e departe ziua, scria el în 1915, cînd europenii, rarii europeni ce vor mai fi rămas încă, vor deveni în mod dureros conştienţi de lipsa lor de concepte formale. Ei nu vor căuta forma nouă în trecut, în lumea exterioară sau în aparenţele stilizate ale naturii, ci îşi vor construi forma pornind de la propriul lor interior... Arta viitorului va da formă convingerilor noastre ştiinţifice ; aceasta e religia şi adevărul nostru şi ele sînt destul de adînci şi de solide pentru ca să dea naştere celui mai sublim stil şi celei mai mari reevaluări a formei pe care a văzut-o lumea vreodată." Panteismul cosmic care se vesteşte în picturile lui Franz Marc vizează cunoaştere intuitivă şi unificatoare ; căprioarele sale, taurii săi, caii săi exală acelaşi ritm ca şi forţele telurice. Într-o scrisoare din 1907 el spunea : „Acum nu mai pictez decît ceea ce e foarte simplu, căci numai aici se află simbolicul, pateticul şi misterul naturii". Împrietenindu-se cu acest *suflet al lumii* de care se apropiaseră romanticii, într-un elan înrudit cu cel al lui Kandinsky ce-i uneşte atît de trainic sub stindardul *Cavalerului Albastru*, Franz Marc constată că „tot ce se întîmplă e metamorfoză şi vibraţie în imensele spaţii ale timpului".

După cum se poate vedea, odată cu pictorii *Cavalerului Albastru* se deschide o nouă perspectivă, imensă, pare-se nelimitată, pentru arta modernă. Subordonînd forma spiritualului, această pictură ce evoluează astfel logic şi necesar către ceea ce se numeşte abstracţionism, se debarasează de reprezentarea mai mult sau mai puţin fotografică a rea-

lităţii materiale a obiectului şi explorează existenţa sa ascunsă. Pentru Marc nu e vorba, ca pentru Kandinsky după 1911, de repudierea în bloc a vizibilului, ci de a face să transpară invizibilul prin vizibil, prin înseşi mijloacele vizibilului. În ultimele sale tablouri, şi mai ales în desenele executate în anii ce-i preced moartea din 1916, Franz Marc evoluează către un panteism abstract transcendînd forma sensibilă, iar această formă se topeşte tot mai mult în atmosferă. Căprioara se confundă cu copacii pădurii nu printr-un mimetism al apărării ci doar pentru că animalul are aceeaşi „natură" cu vegetalul şi pentru că artistul nu ajunge să le cunoască, atît pe una cît şi pe cealaltă, decît dacă îşi pune de acord cu ele propria sa natură.

Preocupaţi de semnificaţia simbolică a culorilor, Marc şi Kandinsky stabilesc un fel de *paletă spirituală* a cărei cunoaştere ajută la „lectura" tablourilor lor : Kandinsky a dezvoltat de-a lungul cărţii *Despre spiritual în artă* acest „cromatism conform materiei şi sufletului" ce-i este propriu. În aceeaşi epocă Marc îi expunea lui Macke într-o scrisoare din 1910 elementele propriului său cromatism simbolic-magic care-mi pare util de transcris aici, pentru că e o cheie pentru înţelegerea operei sale : „Albastrul e principiul masculin, aspru, puternic. Galbenul principiul feminin, blînd, senin, senzual. Roşul, materia, brutală şi grea. Dacă de pildă amesteci Albastrul serios şi puternic cu Roşul, înalţi albastrul pînă la o tristeţe insuportabilă, iar Galbenul consolator, culoarea complementară a violetului, devine necesar. Dar dacă amesteci acum Albastrul şi Galbenul pentru ca să obţii Verdele, trezeşti la viaţă Roşul, materia, «Pămîntul», dar aici, în calitate de pictor, sînt conştient totdeauna de o deosebire ; cu Verdele n-o să linişteşti niciodată Roşul brutal, veşnic material. Albastrul (Cerul) şi Galbenul (Soarele) vor trebui întotdeauna să vină în ajutorul Verdelui ca să facă materia să tacă". Această alchimie a formei şi culorii atestă prezenţa unei adevărate mistici a naturii la acest pictor care pe parcursul a cîţiva ani a trecut prin

toate etapele, de la un stil animalier aproape naturalist pînă la acea iradiere supranaturală a obiectului care respectă în acelaşi timp natura esenţială şi supra-realitatea.

PAUL KLEE

Utilizarea mijloacelor materiale ale picturii pentru a împinge pînă la limita extremă explorarea invizibilului a devenit şi instrumentul de cunoaştere al lui Paul Klee în acea tragică *cufundare în adîncuri* la care se rezumă întreaga carieră a acestui pictor, şi al cărui punct de extremă profunzime este seria dramatică a îngerilor, în anii ce au precedat îndeaproape moartea sa în 1941. Arta lui Klee este, într-o cu totul altă manieră decît cea a suprarealiştilor, însăşi arta unui vizionar. Încă de pe cînd era copil el descoperea în vinele unei mase de marmură figuri diabolice ce-l speriau. Această tehnică halucinatorie poate fi comparată cu cea preconizată de Leonardo da Vinci pentru a stimula imaginaţia pictorului şi care consta în a recunoaşte forme bizare în nori şi în petele de pe perete. Un alt pictor al Renaşterii, Piero di Cosimo, intuia şi el mesajul insolitului studiind „scuipatul bolnavilor". Pictorii chinezi îşi stimulau facultăţile vizionare *imaginînd* munţi ale căror machete le confecţionau aruncînd o bucată de mătase pe o grămadă de pietricele.

La drept vorbind Klee n-avea nevoie de stimulenţi nici de excitante pentru că el trăia în plin mister, fiind mereu în contact cu supranaturalul. „Lumea în forma ei actuală, spunea el, nu e singura lume posibilă." De aceea Klee întreprinde explorarea „lumilor posibile" atunci cînd compune lumea iluzorie a „oraşelor sale de dantelă", a „perspectivelor sale halucinante", a grădinilor feerice, a întregului său univers, caraghios şi neliniştitor, unde se plimbă ca maestru magician şi în care ne introduce fiecare din tablourile lui. Numai coborînd pînă în adîncul ultim al lucrurilor a putut

Klee să observe înseşi rădăcinile cosmosului şi să le studieze atît de exhaustiv pentru ca să ni le descrie. „Înveţi să cunoşti ceva după rădăcină, înveţi preistoria vizibilului. Dar aceasta nu e încă arta în punctul ei cel mai înalt. În punctul cel mai înalt începe miraculosul". Acest miraculos scaldă toate tablourile lui Klee în atmosfera sa magică ; foarte devreme, pictorul a încetat să-şi ia modele din realitatea înconjurătoare ; el consulta mai ades şi mai eficace imaginile pe care i le oferă viziunea sa interioară practicînd acea artă a metamorfozei care îl face să spună : „Nu vreau să-l înfăţişez pe om aşa cum este, ci aşa cum ar putea să fie". Universul reprezentărilor lui Klee ni se înfăţişează ca un repertoriu de forme în schimbare imperceptibilă, caleidoscopică, dar nu trebuie să uităm că mecanismul ce pune în mişcare aceste imagini schimbătoare nu e niciodată hazardul, sau capriciul, sau fantezia. El a definit puterea ce-l conduce cînd a scris : „Părăseşti lumea de aici pentru a clădi în lumea de dincolo..." şi el a descris itinerarul către ţintă în cuvintele : „Artiştii aleşi sînt cei ce pătrund pînă în regiunile acelui loc tainic unde forţele primordiale alimentează întreaga evoluţie".

Klee ne invită de fapt la o călătorie pînă în împărăţia subterană a Mumelor în sens goethean, adică pînă la forţele ce întreţin şi înnoiesc viaţa. „În ce ne priveşte, inima noastră bate pentru a ne purta spre nemăsuratele adîncimi ale suflului primordial. După aceea trebuie să dăm atenţie roadelor acestei călătorii — vise, idei, fapte imaginate, putem să le numim cum vrem — numai dacă formează o sinteză integrală cu mijloacele plastice corespunzătoare. Aceste ciudăţenii vor deveni atunci realităţi, realităţile artei care fac viaţa mai înălţătoare decît pare de obicei. Pentru că în loc să se mulţumească să redea, cu intensitate diferită, vizibilul, ele îi adaugă latura invizibilă tainic întrevăzută." Estetica şi tehnica lui Klee depind de transformările acestor stări vizionare ; el a utilizat toate mijloacele de expresie picturală capabile să prezinte exact emoţia misterioasă de

care e bîntuit, și fiecare dintre ele, fie material fie spiritual, i-a îngăduit explorarea unei „provincii" aparte, în unicitatea formelor, tainele sufletului. Obiectele cele mai bizare sînt aici și cele mai familiare ; ele posedă o vitalitate supranaturală care face din ele ființe vii. Oricît de neverosimile ar părea, ele aparțin cercului restrîns al intimității artistului. („Obiectele dintr-o pictură ne privesc senine sau severe, încordate sau destinse, reconfortante sau rebarbative, dureroase sau surîzătoare." Klee, *Über die moderne Kunst*). De aceea nu e vorba de a-l situa pe Klee într-una din cele două categorii ale artei de astăzi : abstractă sau figurativă. Figurile lui vin dintr-o altă lume ; în schimb, formele sale non-reprezentaționale ar putea aparține cotidianului nostru. Atunci cînd spunea că vrea să facă vizibil invizibilul, Klee afirma că e posibil să se acorde aceeași realitate elementului de pură invenție ca și celui din experiență. „Visez cîteodată la o operă cu adevărat de mare anvergură care să cuprindă întreg domeniul elementului, obiectului, semnificației și stilului." Să reținem aceste ultime patru cuvinte : ele sînt esențiale pentru a înțelege unitatea „esențială" ce îmbină polimorfismul mijloacelor de expresie. În *Confesiunea creatoare* (1918) pictorul vorbea despre călătoria în „țara cunoașterii purificate", a polivalenței „în fața căreia lumina intelectului pălește rușinată". Cunoașterea purificată nu e altceva decît inter-viziunea magică ce acționează în vederea stăpînirii totale a imensei realități plenare. Dar ceea ce Klee posedă în primul rînd și ceea ce nu-i aparține decît lui sînt mijloacele cunoașterii magice care, pentru el, dezvăluie cifrul universului. Dacă întrebuințează gratajul și brosajul, amestecul de acuarelă, ulei și desen, „efectele de dantelă", și lipsa de netezime a suportului, folosirea pistolului pentru a picta, a uneltelor neașteptate, gratajul pe sticlă, utilizarea pînzei grosolane, rupte, cu margini zdrențuite, nu o face nici din capriciu, nici pentru a încerca experiențe singulare, ci numai pentru că *acel lucru* nu putea fi revelat în

alt mod. „Mîna mea nu e decît instrumentul unei voințí din depărtări", mărturisea el, și niciodată nu s-a definit atît de desăvîrșit ca atunci cînd a pronunțat cuvintele ce îi servesc de epitaf : „sînt insesizabil în imanență. Pentru că sălășluiesc în egală măsură la cei morți, ca și la ființele care nu s-au născut încă. Sînt puțin mai aproape de inima creațiunii decît în mod obișnuit. Dar nu atît cît aș dori-o."

KASIMIR MALEVICI ȘI SUPREMATISMUL

Metamorfozele parcurse de Malevici înainte de a atinge spiritualizarea definitivă și infinita simplificare ce a dus la renumitul său tablou de la Museum of Modern Art din New York format dintr-un pătrat alb pe un pătrat alb, l-au făcut să se adreseze diferitelor moduri de expresie : la început realist, el a devenit fovist, apoi cubist ; a atins în treacăt futurismul, a fost tentat de neoplasticism... toate aceste transformări s-au petrecut în el biologic, organic, asemenea năpîrlirii, nu dintr-o dorință dogmatică, sau din mimetism estetic. Pictorul a expus ceea ce era esențial în căutările și ideile sale într-o carte scrisă înainte de 1914 și publicată în 1927 despre *Lumea fără obiect*. Ca și lui Kandinsky, lui Malevici obiectul îi pare inutil, de prisos, stînjenitor ; obiectul trebuia eliminat, dar cum ? Vom vedea atunci cînd vom examina rolul lui Kandinsky în elaborarea esteticii abstracte, maniera in care el realizează această eliminare : în cazul lui Malevici a fost vorba de o spiritualizare a obiectului, în urma dematerializării reducîndu-l la esențialul său, la elementul său *suprem :* de aici numele de suprematism dat acestui ansamblu de idei și de picturi ce constituie opera lui Malevici. În 1913 pictorul expunea la Moscova o pînză reprezentînd un dreptunghi negru pe un fond alb. În 1917 el intitula un alt tablou *Senzații ale unei surse mistice țîșnind din infinit.* Ce se întîmplase ? Nimic altceva

decît că eliminarea obiectului trebuia să rezulte din contopirea materiei şi formei în incandescenţa spiritului. Finitul se pierdea în infinit. Malevici păstra forma geometrică pentru că ea îi apărea, ca şi lui Mondrian şi neoplasticilor, ca cea mai perfect *economică,* ca soluţia definitivă după care formalul explodează şi se distruge în neant. Această continuă purificare şi simplificare a mijloacelor de expresie se cere comparată cu asceza misticilor, la care sufletul trăieşte într-un timp devenit inexistent. Malevici a cunoscut şi el a sa *noche oscura* : „N-am inventat nimic, doar am simţit noaptea în mine şi în ea am întrevăzut acest nou pe care l-am numit Suprematism". El întrebuinţează frecvent cuvîntul *deşert* pentru a explica stările prin care a trecut. La acest slav, sentimentul spaţiului ajunge la o totală impermanenţă, la o intuiţie a unui vid perfect unde toate formele s-au abolit, unde chemările imaginaţiei se pierd, unde se compun, sub cerul nocturn, constelaţii reduse la o strălucire curată ce nu provine de la nici un focar luminos.

Dacă Malevici a împins mult mai departe decît Mondrian economia formei şi a culorii, pentru că nu se poate imagina nimic mai „suprem" decît un pătrat alb pe un pătrat alb, acest lucru se explică prin aceea că el a fost impulsionat de neliniştea sa interioară, de necesitatea de a-şi apropria imensitatea infinită. Forma nu mai este, în acest caz, decît punctul de contact dintre divin şi uman ; o cruce neagră pe un fond alb e transcrierea „sentimentului unei unde mistice venind din univers". Misticism al *vidului,* dar al vidului creator, care e şi el, în felul său, plenitudine, chemare spre infinitul care doar el poate umple inima, poate satisface acest spirit şi potoli foamea acestui suflet.

XIV. ÎMPĂRĂŢIA FANTASTICULUI

SUPRAREALISMUL

Suprarealismul, aşa cum îl înţelegem noi, nu e arta unei singure epoci sau a unui singur loc — Europa de după primul război mondial —, ci expresia colectivă a unei stări de conştiinţă foarte profund şi foarte general umane. El există dintotdeauna în toate ţările. Fără îndoială, prima sa apariţie e în vrăjitorii mascaţi din peşterile Vîrstei de Piatră ; el reapare mai tîrziu în monştrii ce bîntuiesc la egipteni Cartea Morţilor, în demonul albastru al etruscilor ; el proliferează în sculptură, despre care nu e cazul să vorbim aici ; Evul Mediu i-a acordat un loc de seamă şi el este acela care îşi trimite diavolii şi strigoii în Apocalipsul Sfîntului Sever. Umanismul raţionalist al Renaşterii şi pateticul Barocului îi sînt deosebit de favorabile ; cîteva nume alese la întîmplare : Pieter Brugel, Jan Mandyn, van Swanenburg, Hieronymus Bosch, Tom Ring, Urs Graaf, Monsù Desiderio, Bracelli, Arcimboldo, Grünewald... despre care am vorbit destul de pe larg în cartea mea *Arta fantastică,* ca să mai revin acum. Curentul fantastic din care îşi trage seva suprarealismul curge pretutindeni, fără întrerupere. În secolul al XIX-lea el stimulează desenele vizionare ale lui Victor Hugo făcute din zaţul de cafea cu un capăt de ţigară umezită, desenele fără şir, caraghioase şi teribile

ale lui Grandville, halucinațiile lui Gustave Doré și chermeza demonică a lui James Ensor.

Această exaltare a fantasticului nu aștepta decît tulburile convulsiuni ale conștiinței ca să se dezvolte în anii de după război. În 1916 avusese deja loc mișcarea dada, în care fraternizaseră la Zürich francezi și germani, ai căror compatrioți se omorau între ei, *dada* care proclama în tablourile lui Picabia, ca și în poemele lui Tzara, negarea totală, absolută. Dada a întreținut aci, și apoi la Paris pînă în 1922, o agitație considerată „scandaloasă", dar care a fost fecundă prin aceea că a făcut *tabula rasa* din toate valorile, o adevărată curățenie prin vid în cinstea vidului. A provoca și a irita pe „burghez" părea să fie vocația principală a curentului dada, dar în realitate el afișa mai ales un nihilism tragic. Cuvintele celebre ale lui Picabia : „Rațiunea e o lumină care ne face să vedem lucrurile așa cum nu sînt ; dar, dealtfel, oare cum sînt ele ?" ar putea fi emblema generală sub care s-au unit dadaiștii. A uimi, a scandaliza, a șoca, a ațîța publicul au avut ca rezultat pozitiv — deși l-au indignat — că l-au pregătit să admită experiențe chiar mai temerare decît aceasta și mai serioase : cele ale pictorilor abstracți și ale suprarealiștilor. Suprarealismul a găsit deci un teren favorabil pe solul pregătit de dada. Înființarea revistei *Revoluția suprarealistă,* cartea lui Breton *Suprarealismul și pictura,* publicată în 1928, formarea unui grup suprarealist a cărui componență s-a schimbat de mai multe ori ca urmare a excluderilor, excomunicărilor, polemicilor interne, au ajutat publicul să recunoască într-un număr de mișcări contemporane persistența și reînvierea formelor de expresie care fuseseră suprarealiste *avant la lettre* în decursul secolelor și mileniilor. Nu vom mai relua aici, deoarece am făcut-o în *Arta fantastică,* istoria spiritului și formelor suprarealiste în decursul timpului, ci vom examina cum în trecutul apropiat și astăzi se manifestă această constantă suprarealistă și mai ales la care dintre pictori.

E imposibil să-i aduci pe toți la un numitor comun, pentru că fiecare pictor explorează propriul său continent necunoscut, care e lumea sa interioară și maniera proprie de a intui invizibilul și a-l exprima. Sub denumirea foarte largă de suprarealism pot fi astfel adunați pictori atît de antinomici ca Marc Chagall, Yves Tanguy, Magritte sau Mihelic. Chagall e inspirat de acel amestec de povestiri populare ruse și legende evreiești, pe care le-a cunoscut în Vitebskul său natal ; în vocabularul său picturalul, realul și fantasticul se învecinează, se îmbină și adeseori chiar se confundă. Acest culorist minunat creează cu o fantezie nesecată imagini ce nu sînt „gratuite" pentru că ele conțin simboluri ermetice greu de pătruns, căruțașul zburînd deasupra acoperișului, vaca în al cărei pîntec transparent se vede vițelul, un cap tăiat care se desparte de trup și se plimbă prin spațiu, orologiul zburînd pe cerul nocturn, cocoșul roșu, vioara ce cîntă singură. Bogat și delicat în același timp, cromatismul lui Chagall imaginează buchete supranaturale pentru logodnici, metamorfozează Parisul într-o feerie ireală și somptuoasă ; el face să crească în grădinile sale de vis, florile lumii de dincolo. Această facultate imaginatoare, de a fabula, face din Chagall un admirabil narator, ale cărui povestiri cu totul fantastice au un indiscutabil accent de sinceritate pentru că pe un anumit plan — pe planul vizionar și în universul suprarealității — ele sînt adevărate. Adevărate, așa cum sînt și bizarele personaje ale lui Yves Tanguy, împreunare de stranii bucăți de piatră sau de fildeș a căror vitalitate e surprinzătoare și, în sfîrșit, în ultimii ani ai pictorului, terifiantă. Evoluția operei lui Tanguy povestește nașterea, transformările și asfixia prin înăbușire și proliferare a unei specii ce se formează în lumea fecundă, apoi se organizează, devine mai complicată, creează societăți ce se războiesc între ele ; aceste înspăimîntătoare îmbinări de fragmente de mașini primitive dobîndesc o personalitate adevărată, înzestrată cu dorinți, cu gînduri, cu voință, cu pasiuni. Această evoluție, organică la început,

apoi socială, a unei speţe non-umane, antiumane, comparabilă cu speciile pe care ştiinţifico-fantasticul le presupune ca populaţii ale unor lumi necunoscute, e o creaţie *ex nihilo* începînd cu tabloul din 1926 *Geneza* pînă la *Cer hăituit* din 1951 şi *Multiplicarea arcurilor* din 1954, chiar anul morţii lui Tanguy. Se poate vedea în ele una din „lumile posibile" a căror existenţă o afirmă şi o relevă şi Klee : atestată şi descrisă de către un explorator oniric, al dimensiunilor inaccesibile oamenilor obişnuiţi, dar incontestabil adevărată, reală, existînd pe o anumită coordonată a timpului şi spaţiului atinsă numai de pictor.

Autenticitatea „lumii posibile" a lui Joan Miró e la fel de puţin discutabilă ca cea a universului mineral trecut în revistă şi povestit de bretonul Tanguy. Atunci cînd a încetat să mai picteze peisaje. figuri, naturi moarte, Miró s-a cufundat într-o lume de vis populată de mici creaturi caraghioase, comparabile adeseori cu hibrizii lui Hieronymus Bosch, dar total inocente şi exorcizate, mişcîndu-se într-o atmosferă de carusel poetic, de sărbătoare cîmpenească fantastică. Aceste marionete pitoreşti, uşoare şi capricioase asemenea unor figurine plutitoare (din *Carnavalul lui Arlechin* din 1924 şi din *Masa fermierului* din 1935) sînt şi actori de *fabliaux*-uri, cu text ştiut numai de ele, pe care-l ţin pentru ele. Mai tîrziu, aceste personaje se despoaie de trup, se preschimbă în semne, în hieroglife ale unei mitologii necunoscute. Astfel se desfăşoară, după 1940, acele „opere feerice", ce poartă titluri ca : *Flăcările soarelui împing la isterie floarea deşertului*, ca să nu cităm decît unul, cu îngăduinţa de a formula scenariul nescris. Subtilitatea spiritului lui Miró, profunda şi secreta bogăţie a tehnicii sale picturale, dau un aer de verosimilitate celor mai capricioase şi mai „ermetice" vise ale sale.

Belgianul René Magritte ne-a dat cîteva chei ale operei sale cînd a spus : „Ceea ce se vede pe un obiect, e un alt obiect ascuns". Obiecte făţişe şi obiecte *ascunse* se combină în tablourile sale mai straniu şi mai „absurd" decît în cele ale suprarealiştilor, de vreme ce nici un raport nu poate fi luat în serios, după cum mărturiseşte pictorul. Asociaţii fatale şi care fără îndoială nu pot fi justificate, îl obligă pe un jocheu să galopeze într-o pădure de popice uriaşe, silesc obiectele cotidiene să intervină în acţiuni neobişnuite *magnetizate* fiind de misterul imanent, solicitate de un *nonsens* ce poate fi inversarea banalităţii, introducerea demenţei în prozaic, paradoxul macabru al *Balconului* lui Manet, farsele tragice jucate de obiecte devenite nebune.

Mitologiile elementarului, ale sălbaticului şi teribilului ce munceau imaginaţia oamenilor din perioada pietrei cioplite supravieţuiesc la „primitivii" de astăzi, în arta Africii şi a Polineziei de exemplu, dar şi la cîţiva artişti foarte civilizaţi şi cultivaţi, care regăsesc în ei înşişi iluminarea apocalipsului junglei : demonii vegetali ai lui Wilfredo Lam, fiinţele cosmice ale lui Matta, acele *kurrents* de Franz Mihelic, pe jumătate oameni de lemn pe jumătate personaje fantastice mascate, cu boturi de lup sau cu capete de cerb, evocă lumea misterului şi a morţii. La italianul Dino Buzzati, mitologia invizibilului populează malurile mării şi străzile cu prezenţe invizibile, în grupuri şoptitoare şi pline de murmure ; la mexicanul Tamayo mitologia onirismului crud reînvie ritualul feroce al aztecilor, nopţile de sînge şi foc, mirosul greu de fum al jertfelor. La Willi Baumeister, dimpotrivă, o mitologie a elementului brut se conturează în hieroglife, destul de înrudite cu scrierea pe jumătate ideografică şi pe jumătate pictografică a Mesopotamiei şi Rodesiei, despre care Grohmann a spus că „plutesc pe fund ca algele în apă, vin de undeva, cresc sau formează vîrtejuri, sînt mesagerele unui univers necunoscut", mult mai vii decît limbajul hieroglific al lui Capogrossi, ce urmează o logică schematică şi un raţionalism plastic foarte italian ca spirit.

Alături de aceşti interpreţi ai umbrei, ai visului, ai invizibilului şi imposibilului, iat-o pe Leonor Fini, exploratoare a lumii subterane a Mumelor care sălăşluiesc în încolăcirile rădăcinilor şi peste-

rilor, sau anticul transpus în absurd şi infernal la Fabrizio Clerici. Despre toţi aceşti pictori vizionari ai necunoscutului se poate spune că povestesc ce au întîlnit în călătoriile lor la antipozii raţiunii, în imagini tot atît de reale de parcă ar descrie locuri familiare. Oamenii cu pălării melon şi cu haine negre ai lui Delvaux care trec pe lîngă frumoase somnambule goale printre ruinele oraşelor antice, scheletele sale locuind firesc în apartamente burgheze unde se simt în voia lor, sînt emisarii incongruenţei, ai insolitului, dar prezenţa lor nu ne miră, în aşa măsură aspectul lor este naturalist exact şi posibil. Atunci cînd Raoul Michau ne arată fantomatica ridicare în zbor a unei foi de hîrtie albă dusă de vînt sau un cîmp de cartofi pus în mişcare în spiritul revoluţiei, ce se revoltă şi manifestează cu steagul roşu fluturînd în vînt, el ne revelează cealaltă faţă a lucrurilor, lumea de dincolo de lucruri, posibilităţile îngrozitoare ale mîniei şi urii lor. Expresionistul Alfred Kubin, acest genial vizionar care aduce lumea invizibilă în raza privirii noastre şi pescuieşte în străfundurile misterului monştrii apelor moarte, se juca, deja, cu cognoscibilul şi cu evidenţa ca şi cu o colecţie grea de secrete ce scapă, convingătoare ca nişte reflexe diabolice în oglinzi mişcătoare.

Novalis spunea despre poezie că invenţia trebuie să fie rodul inconştientului, dar că compoziţia ei trebuie să rezulte dintr-o conştiinţă perfectă : straniul, fantasticul, nu sînt niciodată atît de impresionante ca atunci cînd se exprimă în termenii unei evidenţe perfecte. Misterul cel mai sesizant e cel care-şi desfăşoară minunile în plină lumină, fără să se învăluie în umbră şi noapte. Aşa face Salvador Dalí, care întrebuinţează un limbaj pictural aproape academic, sau în orice caz pur tradiţional, în ce priveşte tehnica şi materialele, pentru ca să facă perceptibile coşmaruri delirante. Precizia liniei şi frumuseţea desenului, strălucirea netedă a materiei, tuşa invizibilă asociază o factură eminamente clasică — s-a spus pe bună dreptate că pictează ca Dürer — imaginaţiei celei mai extravagante. Mare pictor baroc atunci cînd face

cabrează calul supranatural al Sfîntului Iacob de Compostella sau cînd ilustrează Divina Comedie, peisagist minuţios şi inspirat totodată în Fecioara de la Port-Lligat, Dalí este şi creatorul figurilor numite *paranoice*, în care, printr-un *trompe-l'oeil* deosebit de abil, tabloul reprezintă în acelaşi timp un bust al lui Voltaire şi o piaţă de sclavi, interiorul unui apartament şi chipul unei femei. Astfel, în aceeaşi imagine se suprapun, unele peste altele, semnificaţii multiple, incoerente în aparenţă, dar legate unele de altele prin logica absurdului, prin Îngerul Bizarului despre care vorbea Poe, *demonul raţiunii care şi-a pierdut minţile.*

Marii artişti fantastici ai secolului al XIX-lea, Victor Hugo, Gustave Doré, Odilon Redon, îşi învăluie în tenebre vrăjitoriile pentru a le face mai neliniştitoare ; urmaşii lor, suprarealiştii secolului al XX-lea, destramă şi resping tenebrele săvîrşind operaţiile lor magice în plină lumină. Un foc etern îşi aruncă lumina crudă pe picturile lui Dalí, care, aşa cum am spus, practică „meseria" de o minunată meticulozitate, precisă pînă la miniatură, a vechilor maeştri. Tot de la ei a învăţat un alt vizionar savant al alchimiilor picturale, Ernst Fuchs, secretul vechilor verniuri veneţiene, al „aplat"-urilor netede şi strălucitoare asemeni lacurilor, într-un stil apropiat de cel al lui Hieronymus Bosch în tumultul muzical al vechilor cosmogonii. Nici Fuchs, nici Dalí n-au avut nevoie să inventeze maniere noi de a picta pentru a transcrie spaimele şi obsesiile lor ; perfecţiunea unei tehnici pluricentenare le-a fost de ajuns. Dimpotrivă, Max Ernst a folosit toate mijloacele în nerăbdarea sa de a poseda în fiecare clipă a creaţiei instrumentul şi gestul ce o să-i dea cea mai mare putere. Figurile tăiate din reviste vechi sau din cataloagele marilor magazine au devenit graţie unor colaje surprinzătoare, imagini rituale de înaltă magie. Frotaje, brosaje, estampaje, utilizarea tehnicilor halucinatorii comparabile cu cele ale lui Leonardo da Vinci şi ale chinezilor, practicarea continuă a acestei aptitudini de vizionar ce ştie să extragă dintr-un obiect banal toată substanţa misterului şi

miraculosului ce-l conțin. Acest renan e un continuator al marilor fantastici germani ai Renașterii și barocului. „El aduce cu el fragmentele unui labirint de nereconstituit. Era ca o pasență a creațiunii ; toate piesele, neverosimil de nepotrivite între ele, necunoscînd nici o atracție deosebită unele pentru altele, căutau să descopere noi afinități" (André Breton). Aceste afinități aveau nevoie pentru a se manifesta de acea uimitoare și orbitoare facultate de a inventa noi maniere de a picta pe care o admirăm la Max Ernst, lichide solidificate, metale topite, zgură atrăgînd lumina printr-un iluzionism tactil extrem de rafinat, folosind „rețete" complicate, „secrete" ce par să fie scoase din cartea de farmece a unui cabalist.

Dacă facem excepție de perioada, dealtfel foarte scurtă, cînd Giorgio de Chirico a încorporat în pictura sa biscuiți reali, acest italian născut în Grecia are o manieră de pictor clasic al Renașterii. Ca o reacție împotriva futurismului, el a instaurat domnia acelei *Pittura metafisica :* pentru el ca și pentru Leonardo da Vinci, pictura e înainte de toate o *cosa mentale*. O să vedem cum se exprima plastic, pictural, acest element „mental" în ansamblul acestei opere derutante, deconcertante, studiind piețele încadrate de arcade, marile străzi pustii, gările din care nici un tren nu va pleca, manechinele gigantice ce gesticulează fără noimă, mobilele îngrămădite într-un peisaj sălbatic, camerele pline cu coloane antice, de frontoane de temple. „Gîndirea trebuie să se detașeze de tot ceea ce se numește logică sau sens, să se îndepărteze în așa măsură de orice limitare umană încît lucrurile să apară sub un aspect nou, ca iluminate de o constelație apărută pentru prima oară" (Chirico, 1913). Astfel s-a născut pictura metafizică al cărui reprezentant cel mai de seamă a fost, împreună cu Carlo Carrà (spunem *a fost* pentru că stilul său actual e foarte departe de acel stil sublim, maiestuos și grav ce-l caracteriza) și care datorează imobilității, subtilei anxietăți ce naște relații insolite între obiecte perfect de veri-

dice în sinea lor, un fel de a evoca anxietatea intelectuală, deriva rațiunii, naufragiul raționamentului logic. Nimeni n-a evocat atît de convingător ca Chirico clarul de lună înghețat în nopțile pustii ale orășelelor italiene unde se plimbă cele nevăzute și unde, poate mai înfricoșător, golul pur, acel „gol" care prin infinitele posibilități pe care pare să le aibă, duce cu gîndul la anxietăți de nevindecat.

Acestea sînt principalele aspecte ale suprarealismului de astăzi, care se joacă uneori cu incoerența și absurdul capricios unite, alteori scrutează abisurile fricii ancestrale ce continuă să existe în om poate din preistorie ; acest suprarealism care se împrietenește cu insolitul și care află în banalitatea cotidiană chiar izvorul uimirilor de nesecat. Grandville spusese mai demult că „orice se poate metamorfoza în orice" ; prin aceste cuvinte genialul precursor al uneia din formele cele mai atrăgătoare și mai pline de viață ale picturii de astăzi, și despre care Baudelaire spunea că „se zdruncina ca o locomotivă ieșită de pe șine", a antrenat către depărtările nebănuite o întreagă generație de vizionari care au înțeles lecția sa irațională și au urmat drumul pe care s-a angajat el însuși, ajungînd să stăpînească „nonsensul" așa cum o făcea în aceeași epocă și acel criminal ieșit din minți și plin de geniu, marele și necunoscutul Richard Dadd.

XV. ABSTRACȚIONISMUL

TABLOUL „FĂRĂ OBIECTE"

„Era în pragul amurgului și mergeam acasă cu cutia de culori, după ce făcusem un studiu, căzut încă pe gînduri și prins de amintirea muncii împlinite, cînd am văzut deodată pe perete un tablou de o extraordinară frumusețe, strălucind de o lumină lăuntrică. Am stat fără suflare, apoi m-am apropiat de tabloul-rebus, în care nu vedeam decît forme și culori și al cărui conținut îmi era neînțeles. Am găsit repede cheia rebusului : era un tablou al meu agățat pe dos. A doua zi de dimineață am încercat să regăsesc la lumina zilei impresia din ajun, dar n-am reușit decît pe jumătate. Chiar și pe dos puteam regăsi ***Obiectul,*** și pe deasupra îmi lipsea lumina crepusculară." Acesta nu e un apolog ilustrînd trecerea de la figurativ la nonfigurativ, ci o experiență reală trăită de Wassili Kandinsky aproape în aceeași epocă cînd constata că „Obiectele dăunează picturii". Pentru a suprima reprezentarea Obiectului nu putea fi vorba de metoda cubistă nici de stilizarea decorativă la care ținea Jugendstilul. „Inexpresiva aparență a realității formelor stilizate nu putea decît să mă sperie. Trebuia deci eliminat Obiectul care era un obstacol, dar cu ce trebuia să fie înlocuit ?

Răspunsul la această întrebare ne este dat de prima acuarelă cu totul abstractă a lui Kandinsky, ce datează din 1911 : e vorba de crearea unei forme spirituale non-figurative, în stare să înlocuiască chipul obiectului și să aibă aceeași eficacitate cu el : chiar o eficacitate sporită de vreme ce ea nu e paralizată sau stînjenită de asemănarea cu obiectele reale. Către o soluție asemănătoare tindeau, dar mergînd în direcții deosebite alese de ei, și alți pictori non-figurativi ca Frank Kupka atunci cînd picta în 1911 *Primăvara cosmică.* Acest ceh de o formație academică, după o perioadă „fov" s-a decis și el pentru o pictură „fără obiect". „Opera de artă, scria el, fiind în sine o realitate abstractă, cere să fie construită din elemente născocite. Semnificația sa concretă decurge din chiar combinația tipurilor morfologice și a situațiilor arhitecturale particulare propriului ei organism". Malevici, aspirînd la reprezentarea unei „lumi fără obiecte", orfismul lui Delaunay, neoplasticismul lui Mondrian, consultarea vizionară a vizibilului și invizibilului de către Paul Klee, ajungeau de asemenea inevitabil la abstracționism, la fel ca futurismul italienilor, la fel ca Blaue Reiter și ca picturile lui Franz Marc din jurul anilor 1913—1914 — el va cădea pe front puțin după aceea — și deasemeni dada. Însuși cubismul împins la soluții extreme ar fi putut fi abastract și implicit era. Să mai adăugăm la picturile acestor primi maeștri operele lor doctrinare : *Lumea fără obiect* de Malevici, *Despre spiritual în artă* de Kandinsky, *Conferința de la Jena* și *Carnetele* lui Klee, corespondența lui Franz Marc, *Elementele fundamentale ale noii arte formale* de Theo van Doesburg, *Principiul general al echilibrului formal* de Mondrian. Totuși tabloul abastract nu e făcut pe bază de rețete, de teorii, de precepte și doctrine. El e rezultatul direct al sensibilității și invenției creatore, imaginația și sentimentul contribuind la el în egală măsură. El e reflexul unei „stări" despre care artistul însuși e mai mult sau mai puțin conștient și în care inconștientul este chiar mai activ. S-ar putea aplica tabloului abstract

celebra frază a lui Novalis cu privire la poezia care „trebuie să fie concepută cu o inconştienţă perfectă şi executată cu o conştiinţă perfectă". Asta în ceea ce priveşte abstracţionismul formal cel puţin, deoarece în informal automatismul apare atotputernic. Meritul pe care îl are tabloul de a fi revărsare directă — şi fără vreo utilizare a formelor preexistente (forme existente deja în natură) — a unui moment al vieţii interioare a artistului, îi conferă o valoare de mesaj şi de mărturie considerabil mai importantă decît cea pe care o are pictura figurativă despre care ştim imediat ce vrea să spună. Astfel, în arta abstractă, conţinutul şi mijloacele de expresie, dacă ele pot fi disociate în alte cazuri, sînt strîns legate şi amestecate pînă la o perfectă omogenitate.

A renunţa la formele naturii pentru a-i înţelege mai bine sufletul este, estetic vorbind, echivalentul operaţiunii filosofice ce îndepărtează ideea pentru a o contempla în absolut. Pînă la intrarea în scenă a artei abstracte, pictura a trebuit să lupte împotriva opacităţii şi greutăţii fenomenelor ce nu lăsau să se vadă decît aspectele de suprafaţă şi să se mulţumească cu transpunerea a ceea ce a putut sesiza şi reţine din vibraţiile interioare ale naturii în peisajele sale, în naturile ei moarte, obiecte-fenomene de unde lumina străbătea adesea prin carapacea materiei. Eliberat de „figură", contactul cu natura e mai intens, dar şi mai subiectiv şi mai degajat de pitorescul aparenţelor, el interpretează acum pulsaţiile organice, gestaţiile vegetale, viaţa invizibilă a mineralelor în contextul unei experienţe lăuntrice, a unei alchimii a emoţiei şi a pasiunii pe care pictura figurativă tradiţională n-o realiza decît arareori, atenţia artistului fiind atrasă şi reţinută de accidental.

Vocabularul picturii figurative nu este — sau este în mod intenţionat doar în cazul suprarealismului, al pictorilor fantastici — susceptibil de echivoc ; el e *bun* pretutindeni ca monedă generală de schimb. Dimpotrivă, fiecare pictor abstract creează propriul său vocabular (cu excepţia imitatorilor, a „urmaşilor", bineînţeles) : un vocabular ce se lasă greu tradus pentru că nu are echivalente sigure. Solitudinea pictorului abstract, imposibilitatea în care se află de *a-şi face înţeleasă* dialectic opera de către spectatorul care nu o simte şi nu o trăieşte, nu e atît izolarea sau lipsa de popularitate a artistului care întrebuinţează mijloace de expresie prea noi, prea neprevăzute, ci mai degrabă cea a exploratorului în ţări miraculoase care îşi prezintă călătoriile folosind chiar limba acelor ţări, limbă cu totul străină, de neînţeles pentru cei rămaşi acasă, care nu au călătorit pînă la ele. Deoarece fiecare om se integrează tabloului, îl recreează în sine prin propria sa personalitate, prin acţiunea sensibilităţii sale, se ajunge ca tabloul să devină, fără să-şi piardă identitatea, tot atîtea tablouri diferite cîţi oameni îl vor privi în mod activ. Se va naşte astfel pentru fiecare raport tablou-spectator, o stare de o totală singularitate, pentru că dacă inteligenţa unifică experienţele, sensibilitatea le diferenţiază. Astfel arta abstractă prin mişcările ei cele mai de seamă, nu e ca şi cubismul sau fovismul o revoluţie sau o reacţie împotriva unei stări de lucruri existente, ci un punct de pornire absolut — toate odgoanele fiind tăiate şi toate vasele arse — către o realitate cu totul nouă, către un mod de prezentare fără precedent în cei aproximativ două mii de ani de pictură occidentală, o pornire către o concepţie nouă a faptului artistic ca atare. E interesant de remarcat că aproape simultan şi fără să se fi stimulat unii pe alţii, din iniţiativă proprie şi fiecare pe drumul său, cu filosofia sa personală, cu estetica şi tehnica sa, „părinţii" artei abstracte contemporane au urmat drumul acesta în acelaşi timp în jurul anului 1910, animaţi de concepţii diferite, dar la fel de convinşi de necesitatea creării unei arte nonfigurative, o artă care să reprezinte numai lumea interioară. Kandinsky, Malevici, Delaunay, Mondrian, Klee, Kupka, Marc, Van Doesburg au explorat acest continent şi i-au scos la lumină resursele nebănuite.

PRINCIPALELE ORIENTĂRI ALE PICTURII ABSTRACTE

Care sînt aceste resurse, şi care sînt diferitele teritorii ale acestui ţinut descoperit de primii exploratori ai non-figurativului ? Din faptul că artistul e un *unic* absolut care îşi inventează singur mijloacele de expresie pentru a face comunicabilă lumea sa interioară, rezultă că vor fi desigur tot atîtea arte abstracte cîţi artişti. Istoricul de artă poate totuşi distinge în numeroasele mişcări ce s-au conturat şi s-au perindat în ultima jumătate de secol, tendinţe foarte diverse care se manifestau deja la „părinţi". Astăzi, cînd prezentul nostru e o verigă între acest trecut de cincizeci de ani şi un viitor imprevizibil, nu poate fi vorba să enumerăm toate *direcţiile* spre care se deschide infinitul evantai al picturii abstracte, dar pot fi reţinute, în punctul spre care converg penele evantaiului, aspectele majore ale conştiinţei creatoare şi imperativele ei cele mai fecunde şi, în primul rînd, cele două curente opuse : cel care construieşte opera de artă conform schemelor raţiunii şi cel care are ca temelie schemele pasiunii.

Primul grup care poate fi legat de neoplasticismul lui Mondrian consideră că a abstractiza înseamnă să te apropii cît mai mult de idei, respingînd orice impresie naturalistă, orice potenţialitate emoţională, orice referinţă la ceea ce nu e *ideal*. Aceştia sînt puritanii abstractului, sectarii intransigenţi ai formei pure, ai geometricului, ai obiectivităţii integrale. Pentru ei informalul începe cu forma-emoţie, forma non-intelectuală. Herbin de exemplu, creator al unui limbaj simbolic al formelor geometrice şi al culorilor pure, Vasarely, inventator al savantelor construcţii optice, un Mortensen reducînd instinctul şi pasiunea la cîteva structuri dinamice elementare, reprezintă astăzi această mişcare.

Pentru artiştii care îşi construiesc opera conform structurilor pasiunii, legea e subiectivitatea extremă, la fel cum pentru grupul precedent legea

era extrema obiectivitate. Se pare că pentru pictorii care îşi proiectează pe pînză drama interioară în stare pură, nu poate fi vorba de obiectivitate de vreme ce obiectul nu există decît începînd cu momentul creării lui, şi el nu se desăvîrşeşte decît atunci cînd aceasta se încheie. Nu e vorba aici de a regăsi formele esenţiale ce corespund structurilor universului, ci de a inventa prin elanul pasionat al creaţiunii o imagine patetică a eului artistului. Există în acest caz o identitate perfectă între subiect şi obiect, de vreme ce chiar subiectul e acela care devine obiect în opera de artă prin chiar mijlocirea acesteia, exprimîndu-se şi contemplîndu-se în expresia ei : o identitate pe planul emoţiei, nu al raţiunii, deoarece aceasta se mulţumeşte cu misiunea subordonată de a participa la aranjarea elementelor inventate de emoţie. Din ea derivă adeseori un fel de *expresionism abstract*, de dramă în stare pură. (Grupul Cobra, americanul Pollock, Gérard Schneider, Soulages, Hans Hartung şi alţi cîţiva pe care nu putem să-i numim).

La jumătatea drumului, s-ar putea spune, între intelectualismul unei geometrii pure şi libertatea fără frîu a unui dinamism brutal sau rafinat, după caz, şi care poate merge pînă la informal, există o tendinţă ce reţine în forme total nenaturale „ceva" din emoţia transmisă de natură. „Iubesc mai mult natura de cînd am încetat să o mai pictez", spunea Kandinsky. Pentru artiştii care ascultă strigătul adînc al elementelor, natura nu mai e o serie de mostre ale unor fenomene superficiale şi accidentale... — ci dimpotrivă, un mănunchi de energii primordiale, de forţe telurice, simţite într-o stare de comuniune cu natura, mai strînsă şi mai „cosmică". Germanul Fritz Winter, francezii Bazaine, Manessier, Ubac sînt foarte aproape de acest „naturalism abstract", marcat adînc de marile forţe active ale universului.

Se întîmplă de asemenea ca misterele unicităţii vieţii intelectuale a individului şi această percepţie confuză a măreţei pulsaţii a naturii să nu se traducă în figuri geometrice, nici în proiecţii ale

dramei concretizate în forme spontane și aproape inconștiente, ci să apară sub forma semnelor hieroglifice semănînd cu „alfabetul spiritului lumii" pe care acei *Naturphilosophen* și romanticii germani îl căutau în desenul scoarței copacilor, în vinele stîncilor, în zgîrieturile metalelor, în jocul chiciurei pe o fereastră. E firesc ca această „artă a semnului" să apară în țările care au dus cel mai departe rafinamentul și subtilitatea caligrafiei ce aparține deopotrivă scrierii și desenului — China și Japonia — și ca ea să poată fi întîlnită la Baumeister, cel ce creează hieroglifele miturilor sau la Mark Tobey cel mai reprezentativ pictor al Școlii Pacificului — ceea ce nu e surprinzător pentru că numai Oceanul Pacific desparte Statele Unite de Asia.

DESPRE INFORMAL

Pictura abstractă va fi în ochii viitorilor istorici ai timpului nostru un reflex extrem de real și instructiv al tulburărilor psihologiei moderne și al vicisitudinilor societății. „Cu cît această lume e mai groaznică, așa cum se întîmplă în zilele noastre, cu atît arta devine mai abstractă, în timp ce o lume fericită produce o artă a realului", spunea Paul Klee. Tragedia epocii atomice *trăiește* într-o manieră tulburătoare în pictura informală, care e consecința extremă a operațiunii de abstractizare, rezultatul ei limită dincolo de care nu mai pot fi decît „vidul" vestit de *Albul pe alb* al lui Malevici. Era de fapt inevitabil ca o metamorfoză atît de profundă a formei, și chiar a noțiunii de formă, să ducă la concluziile ei ultime tentația de a respinge însăși forma abstractă. Din această tentație s-a născut limita excesivă a esteticii abstracte, pictura informală sau tașismul. Acest calificativ e inexact dealtfel pentru că noțiunea de formă e foarte largă și pentru că arta „tașiștilor" ajunge, cu sau fără voia lor, la forme. Caracterul revoluționar al non-figurativului ar fi putut duce la această poziție extremă care acuză forma de a fi un element ordonator al emoției, și

prin aceasta ea neagă deci libertatea absolută despre care s-ar putea spune în mod paradoxal că revendică dreptul de a fi fără formă. Această pictură informală are violența agresivă și brutală a strigătului nearticulat, a unei explozii ce subliniază caracterul fatal, involuntar agonic al acestei proiecții tragice într-o izbucnire de pete în dezordine, spontană și necontrolată, necondusă de nimic. Un tablou de Wols, de Mathieu este astfel materializarea unei clipe — un tablou foarte mare putînd fi pictat, în cazul lui Mathieu, în cîteva minute, atît de rapidă e izbucnirea.

PICTURA ÎN CĂUTAREA DE MATERII NOI

Eliberarea de formă, la care pictura aspiră de mai bine de o jumătate de secol, n-ar fi fost completă dacă, în paralel, nu s-ar fi operat și o eliberare a materiei. Pictorul nu s-a mai simțit legat de materialul tradițional, și folosit tradițional ; el a căutat să utilizeze substanțe străine de cele care erau de veacuri folosite, de la descoperirea picturii. El a vrut adeseori să asocieze *nonforma* nonpicturii ca astfel să poată să scoată la iveală, într-un mod răsunător, independența sa față de toate sistemele acceptate.

Adăugarea la substanța picturală, la materia, la pasta unui tablou a unor obiecte care în mod normal nu-și aveau locul aici, a fost la început invenția îndrăzneață a colajelor, a căror paternitate e atribuită cubiștilor, dar istoricii de artă ai Extremului Orient le găsesc precedente în China și Japonia. Braque și Picasso, după cum am mai spus, imitaseră în picturile lor tapetul. Într-o zi le-a venit ideea să lipească pe pînză tapete adevărate imitînd lemnul și marmura. Această inovație surprinzătoare și destul de atractivă s-a generalizat și ea a fost completată prin adăugarea altor obiecte, pachete de țigări, etichete de sticlă, bucăți de ziar, a căror *realitate* contrasta cu irealismul de ansamblu al tabloului. Era vorba în fond de un paradox ce constă în a înlocui reprezentarea unui lucru prin

chiar lucrul în sine ; nu pentru a obține o obiectivare reală, ci pentru a îndepărta definitiv pictura de rolul ei de imitare a naturii pe care l-a avut, mai mult sau mai puțin pînă atunci, obligînd-o să accepte chiar lucrul natural. De aici rezultă efecte plastice și picturale foarte curioase și atrăgătoare, alegerea lucrurilor încorporate tablourilor devenind din ce în ce mai abundentă, complexă și ingenioasă. Natura devenea prizoniera unei arte denaturate. Astfel, Picabia a înlocuit desenul unei figuri prin șiruri de chibrituri.

Colajul a fost dus la perfecțiune de Kurt Schwitters care a compus, folosind pachete de țigări, bilete de tren, bucăți de facturi sau de programe, tablouri de o mare frumusețe poetică prin *valoarea* formei și a culorii hîrtiilor întrebuințate ; mai apoi, dîndu-și seama de marea putere de sugestie lirică obținută astfel, el a transpus nu numai pe o suprafață, dar chiar în spațiu, această combinație de materiale bizare. Și-a numit *Merz* construcțiile, duse atît de departe încît spectatorul sfîrșește prin a se găsi în interiorul unui *Merzbau,* care poate să ocupe o cameră întreagă.

Varietatea și bogăția mijloacelor oferite de colaj sînt demonstrate de faptul că Max Ernst a găsit în el posibilitatea creării unor extraordinare imagini suprarealiste, potrivind unele cu altele într-o manieră foarte puțin logică și rațională, ilustrații decupate din cărți vechi, cataloage ale marilor magazine ; fragmentele acestor ilustrații nu erau feerice în sinea lor, dar apropiindu-le, asociindu-le, făcîndu-le să intre într-o acțiune incoerentă la care participau, li se dădea acestor „împercheri de forme“ o forță halucinatorie cu totul nouă. La celălalt capăt al acestei largi posibilități de utilizare a colajelor se află Henri Matisse, care în ultimii ani ai vieții s-a apucat să decupeze forme din hîrtie colorată și să le asocieze astfel încît să obțină mari efecte decorative mai degrabă decît autentic picturale. Rezultatul obținut face ca aceste tablouri să semene cu vitraliile, în care intervalele albe corespund grilei de plumb închise la culoare dintre bucățile de sticlă.

Înlocuirea unei suprafețe din tablou cu o bucată de hîrtie lipită (la care se puteau adăuga, dacă era nevoie, bucăți de oglindă, de pînză, de dantelă, de carton ondulat) nu însemna de fapt decît substituirea pastei picturale cu o formă colorată nonpicturală, dar care juca același rol ca și pictura. Unii pictori au căutat să modifice pasta picturală chiar introducînd în ea nisip, pietriș pentru ca să obțină o materie granuloasă, groasă, tactilă și formînd reliefuri. Dar această materie putea să fie sugestivă și cu efect vizual și tactil ; pentru André Masson, de exemplu, o pană lipită pe o suprafață de nisip putea evoca un deșert și o pasăre și să dea naștere unei emoții dramatice. Tapies, la rîndul său, a făcut ca straturile de nisip, cu gamele lor sumbre de brun și cenușiu, să capete un aspect auster, ascetic, de o simplitate aspră și arțăgoasă ce convine caracterului spaniol al artistului. Dubuffet a folosit în același fel efectele bitumului, culorile groase și grele ale materiei noroioase, amestecurile de pămînt și mică, pînă la foarte curioasa reunire de frunze uscate, aripi de fluture, fie înecate în pastă, fie formînd însăși pasta. Iar în ceea ce-l privește pe Fautrier, simplificarea formei abstracte a fost însoțită la el de o opoziție deschisă în același tablou între suprafețele foarte netede, foarte ușoare și formele brutal închipuite, savant modelate și colorate, dar dînd impresia unor mase brute, lucrate la întîmplare, a unui sentiment dramatic cu atît mai cutremurător cu cît e obținut prin mijloace mai subtile în aparența lor simplitate.

Înlocuirea pînzei pictate printr-un „altceva“ mai e oare pictură ? În mod logic s-ar părea că nu. Plăcile de metal găurite și crăpate ale lui Fontana, scîndurile pe jumătate arse și sacii sfîșiați ai lui Burri ar trebui să aibă altă denumire decît cea de tablouri pictate· Se poate vedea, atunci cînd se încearcă definirea acestor opere, sau a ardeziilor lui Ubac, că istoria artei actuale duce lipsă de un vocabular corespunzător și că denumirile tradiționale nu pot să redea noutatea totală a acestor căutări, în domeniul picturii ca și în cel al sculp-

turii, care tind dealtfel să se unească, şi în anumite cazuri să se confunde. S-ar putea vedea în această confuzie chiar un simptom al rezultatelor surprinzătoare la care ajung adesea căutările artiştilor de astăzi. De exemplu se poate vedea cum colajul întrebuinţează iniţial bucăţi de afiş rupte de pe ziduri sau garduri pentru a construi compoziţii abstracte ; mai tîrziu numim tablou un ansamblu de hîrtii sfîşiate, smulse direct de pe zid, ultima etapă e un gard acoperit de afişe, care nu a fost modificat deloc şi care este expus ca operă de artă, ajungînd astfel la acele ready-made ale lui Marcel Duchamp în timpul epocii dada, sau un uscător de sticle, de exemplu.

Se poate pune întrebarea : ce devine, cu toate aceste transformări îndrăzneţe, sincer interesante şi sistematic provocatoare, acţiunea de *operă de artă* şi de *creaţie artistică*. Aceasta nu e doar o problemă de vocabular, ci o problemă filosofică. Legitimitatea experienţelor nu poate fi discutată, ca şi dinstincţia ce ar trebui făcută între *ceea ce e* şi *ceea ce nu e* pictură. Cuvîntul *tablou-obiect*, aplicat compoziţiilor lui César Domela, în care intră elemente ale diferitelor metale, ale diferitelor esenţe lemnoase, planuri pictate pentru a crea ritmuri noi, pentru a sugera „energii“ naturale neexprimate pînă atunci, este valabil, dar nu le defineşte. Dacă cuvîntul *pictură* indică numai o suprafaţă de pînză, de hîrtie sau lemn acoperită de picturi (în ulei, acuarelă, ceară, tempera) sau pereţi pictaţi cu fresce, ar trebui să se inventeze pentru aceste manifestări ale artei de astăzi, care se complace în folosirea materiilor noi sau în îmbinarea neobişnuită de materii, termeni care nu puteau să fie enunţaţi mai înainte.

CUPRINS

Redactor: NINA STĂNCULESCU
Tehnoredactor: NIC. NICOLAEV

Bun de tipar: 14. 11. 1977
Apărut 1977; coli de tipar 14,5; planşe 12: C.Z. pentru bibliotecile mari 7,02
C.Z. pentru bibliotecile mici 7
Tirajul: 5 000 + 10 + 90 Ex

c. 349



Intreprinderea Poligrafică INFORMAŢIA
Str. BREZOIANU Nr. 23–25
Bucureşti Republica Socialistă România